

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR
JACQUES THIVIERGE

LES REPRÉSENTATIONS SOCIALES DE L'ENFANT
DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE :
L'EXEMPLE DE MADAME BOLDUC ET DE GILLES VIGNEAULT

AVRIL 2000

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur les changements dans les représentations sociales de l'enfant, à l'intérieur du récit de la chanson québécoise. Le corpus de cette partie du discours culturel occupée par la chanson étant très vaste, nous avons limité notre recherche à l'étude des textes des chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault. Ces deux auteurs ont en commun le fait d'avoir amorcé leur carrière en des périodes particulièrement significatives de l'évolution de la société québécoise, soit la Crise de 1929 et la Révolution tranquille. Ces deux contextes socioéconomiques très typés nous ont permis d'aborder notre sujet de recherche dans une perspective diachronique. Au départ, nous posons l'hypothèse que l'enfant, représenté dans les chansons de Madame Bolduc, est un être que nous qualifions de *subsumé*, et que celui qui est représenté dans les chansons de Gilles Vigneault est un être que nous qualifions de *sui generis*. Pour faire la démonstration de cette hypothèse, notre mémoire se présente en deux grandes parties subdivisées en quatre chapitres.

La première partie s'élabore autour des discours social et culturel et autour des rôles familiaux. Le premier chapitre aborde la chanson à travers les concepts de discours social, d'intertextualité, d'acceptabilité et de performance. On y retrouve aussi une mise en contexte des principaux artisans de la chanson québécoise ainsi que

des outils de diffusion de cette chanson et ce, pour chacune des deux périodes étudiées. Dans le chapitre 2, en parlant des rôles familiaux et des relations parents/enfants, nous jetons un regard sur la famille et l'enfant au Québec.

La deuxième partie de notre ouvrage s'intéresse directement aux chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault. Le chapitre 3 nous présente un panorama de la vie de Madame Bolduc ainsi qu'une analyse des représentations sociales de l'enfant et de la famille dans les textes de ses chansons. Cette présentation se répète au chapitre 4 mais, cette fois, relativement à Gilles Vigneault. Notre conclusion traite, dans une perspective diachronique, des changements dans les représentations sociales de l'enfant entre les chansons de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault.

Comme le soulevait notre hypothèse de départ, cette étude nous a permis de conclure que l'enfant, représenté dans les textes des chansons de Madame Bolduc, est un être *subsumé* et que, à l'opposé, les textes des chansons de Gilles Vigneault nous présentent un enfant *sui generis*.

REMERCIEMENTS

Nous remercions les professeurs et le personnel du Centre d'études québécoises ; les uns pour leur diligence et leur générosité à transmettre leurs connaissances, les autres pour leur soutien de nature plus technique. Un grand merci à madame Thérèse Thivierge pour sa disponibilité et ses leçons fréquentes et accélérées de traitement de texte.

Enfin, nous tenons à exprimer toute notre gratitude à madame Manon Brunet, notre directrice de recherches, pour les heures nombreuses passées à nous imbiber de l'esprit scientifique du chercheur. Pour son écoute active, son exigence, sa patience, sa fidélité à elle-même et son respect du cheminement de l'autre, nous pouvons dire à madame Manon Brunet qui connaît bien la valeur des mots : merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES PHOTOS	vii
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE DES DISCOURS SOCIAL ET CULTUREL ET DES RÔLES FAMILIAUX	14
CHAPITRE 1 LA CHANSON COMME DISCOURS SOCIAL ET CULTUREL	15
1.1 La chanson et les concepts de discours social, d'intertextualité, d'acceptabilité et de performance	15
1.2 La chanson au Québec autour des années 1930.....	21
1.2.1 Qui chante quoi ?	21
1.2.2 Les outils de diffusion de la chanson.....	27
1.3 La chanson au Québec autour des années 1960-1970	30
1.3.1 Qui chante quoi ?	30
1.3.2 Les outils de diffusion de la chanson.....	34
CHAPITRE 2 LA FAMILLE ET L'ENFANT AU QUÉBEC	37
2.1 La famille et l'enfant québécois autour des années 1930.....	37
2.1.1 Le rôle du père	39
2.1.2 Le rôle de la mère	43
2.1.3 Le rôle de l'enfant.....	45
2.1.4 Les relations parents/enfants.....	49
2.2 La famille et l'enfant québécois autour des années 1960-1970.	51
2.2.1 Le rôle du père	53
2.2.2 Le rôle de la mère	55
2.2.3 Le rôle de l'enfant.....	57
2.2.4 Les relations parents/enfants.....	59

DEUXIÈME PARTIE	DES CHANSONS DE MADAME BOLDUC ET DE GILLES VIGNEAULT	62
CHAPITRE 3	LES CHANSONS DE MADAME BOLDUC ENTRE 1929 ET 1941	63
3.1	Présentation de Madame Bolduc	63
3.1.1	Son enfance	64
3.1.2	De 1929 à 1941	69
3.2	Les représentations sociales de l'enfant et de la famille dans les chansons de Madame Bolduc.....	73
3.2.1	Le rôle du père	73
3.2.2	Le rôle de la mère	83
3.2.3	Le rôle de l'enfant.....	92
CHAPITRE 4	LES CHANSONS DE GILLES VIGNEAULT ENTRE 1958 ET 1983	104
4.1	Présentation de Gilles Vigneault.....	104
4.1.1	Son enfance	105
4.1.2	De 1958 à 1983	109
4.2	Les représentations sociales de l'enfants dans les chansons de Gilles Vigneault	110
4.2.1	Le rôle de l'enfant.....	111
CONCLUSION		132
BIBLIOGRAPHIE		142
ANNEXES		
1	TEXTES DE CHANSONS DE MADAME BOLDUC.....	147
2	TEXTES DE CHANSONS DE GILLES VIGNEAULT.....	170
3	EXTRAIT DE LA PRESSE, MARDI 7 OCTOBRE 1930.....	195

LISTE DES PHOTOS

CHAPITRE 3	LES CHANSONS DE MADAME BOLDUC	
	ENTRE 1929 ET 1941	62
Photo 3.1	Vue arrière de l'une des maisons habitées par la famille Bolduc, dans le quartier Maisonneuve, à Montréal	102
Photo 3.2	Vue avant de la même maison	102
Photo 3.3	Madame Édouard Bolduc	103
CHAPITRE 4	LES CHANSONS DE GILLES VIGNEAULT	
	ENTRE 1958 ET 1983	104
Photo 4.1	Gilles Vigneault, enfant	130
Photo 4.2	Madame Marie Landry, mère de Gilles Vigneault	130
Photo 4.3	Monsieur Willie Vigneault, père de Gilles Vigneault	130
Photo 4.4	Gilles Vigneault, 1978	131

INTRODUCTION

Parmi les différents types de discours, la chanson, par son caractère de performance, et par sa nature alliant musique et paroles, est un sujet d'étude qui a intéressé et qui continue d'intéresser bon nombre de chercheurs. Les perspectives d'études de la chanson sont multiples. Étudier la chanson populaire québécoise en l'abordant dans sa globalité deviendrait rapidement une entreprise fort complexe. Même si la pratique de ce type de discours par des auteurs compositeurs est assez jeune au Québec, le chercheur qui voudrait en rendre compte à l'intérieur d'une étude exhaustive, aurait tôt fait de jauger l'irréalisme d'un tel projet, devant l'étendue considérable de ce champ de production et la grande variété des facteurs qui le présupposent. Nous pensons ici aux contenus textuel et musical comme tels, aux différents supports matériels, aux nombreux intervenants impliqués dans sa mise en marché, aux lieux de production, aux consommateurs, etc.

La chanson, en véhiculant des représentations d'ordre social ou politique, offre aux investigateurs un corpus des plus éclectiques. Allant du féminisme¹ au politique², pour ne citer que deux champs de recherche, la chanson est un matériau rempli de données fort révélatrices sur les changements importants qui ponctuent l'histoire des

¹ Cécile Tremblay-Matte, *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois, 1990, 391 p.

² Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec, 1960-1980*, Montréal, Triptyque, 1990, 135 p.

sociétés. Voilà donc un domaine de recherche qui nous intéressait au plus haut point et qui a, au départ, motivé notre orientation. Aussi, fort d'une propension à l'observation des comportements de l'enfant — pour avoir longtemps travaillé avec ceux-ci dans le domaine de l'enseignement et de l'animation — nous tenions à mener une étude qui saurait allier ces deux champs, la chanson et l'enfant, à l'intérieur d'une même recherche.

C'est donc à partir de ces deux éléments que nous avons décidé d'axer notre travail sur les représentations sociales de l'enfant dans la chanson québécoise, en comparant les œuvres de deux auteurs compositeurs.

Pour éviter tout choix qui soit complètement arbitraire, il devenait nécessaire, pour l'intérêt de notre recherche, de retenir deux auteurs ayant vécu à des époques différentes et suffisamment significatives de l'évolution générale de la société québécoise. Ce premier critère était d'autant plus important que notre sujet de recherche s'inscrivait, justement, dans une perspective de changement. De plus, ces deux auteurs devaient avoir obtenu un succès mesurable, tant par le nombre de disques vendus que par la place importante qu'ils occupent toujours dans le patrimoine culturel québécois³. C'est à l'intérieur de ces premiers paramètres que le choix de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault s'est imposé à nous.

³ Bien que ce dernier critère apparaisse moins objectif que le précédent, il nous semble que le fait qu'un artiste fasse souvent l'objet de références, le place d'emblée dans le patrimoine culturel québécois. C'est le cas de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault qui, à titre d'exemple, sont cités dans la revue *Actualité* de février 1999, parmi les *100 Québécois qui ont fait le 20^e siècle*.

Quant à notre volonté d'explorer particulièrement le champ de l'enfance, dans les chansons, elle nous est venue du constat que ce champ était encore très peu occupé en recherches sociologiques. Cependant, cette vacuité relative ne doit pas être interprétée comme si l'enfance, en tant que sujet de recherche, ne pouvait rien allumer de nouveau dans les sciences sociales. Comme le fait remarquer Lucie Fréchette dans la conclusion de son compte rendu⁴ de l'ouvrage *Enfances. Perspectives sociales et pluriculturelles*⁵ : « La contribution de la sociologie à la recherche sur l'enfance en élargit les balises et vient mettre des mots sur la pertinence sociale de faire de l'enfant un sujet social de recherche. »

Notre étude sur les représentations de l'enfant dans la chanson québécoise s'inscrit dans le champ des études socio-littéraires. Nous tenterons de situer la chanson de Madame Bolduc et celle de Gilles Vigneault dans leur contexte social et culturel respectif. Il faudra voir *qui* chante *quoi*, tant autour des années 1930 qu'autour des années 1960-1970 ; par quels moyens ces chansons sont diffusées et à quels publics elles s'adressent.

Nous savons que Madame Bolduc, dans les années 1930, ne disposait pas des mêmes moyens techniques de production et de diffusion que Gilles Vigneault dans les années 1960-1970. Par contre, cette mise en contexte de la chanson québécoise, en essayant de montrer que chacun a disposé des mêmes moyens que ses contemporains,

⁴ *Recherches sociographiques*, 39, 2-3, 1998, p. 493.

⁵ Roch Hurtubise, Renée B. Dandurand et Céline Le Bourdais (dir.), *Enfances. Perspectives sociales et pluriculturelles*, Sainte-Foy, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1996, 351 p.

nous conduira à nous intéresser davantage à la chanson comme forme de récit, de manière à mettre en relief, dans la partie analytique de notre étude, ce qui a véritablement contribué à démarquer, chacun à son époque, ces deux auteurs compositeurs. Pour ce faire, il sera utile de présenter brièvement Madame Bolduc et Gilles Vigneault. Cette présentation n'aura pas pour but de comparer qualitativement les œuvres de l'une et de l'autre. Gilles Vigneault, comme nous le verrons, a pu bénéficier de certains outils linguistiques et littéraires qui ont fait défaut à Madame Bolduc. Cette présentation sera simplement utile pour nous aider à mieux contextualiser et à mieux comprendre les représentations de l'enfant illustrées par chacun des deux auteurs.

En abordant ce travail de recherche, au fil de nos lectures prospectives et inductives, nous avons été particulièrement interpellé par un ouvrage de Micheline Cambron intitulé *Une société, un récit. Discours culturel au Québec 1967-1976*⁶. Dans cet ouvrage, M. Cambron, inspirée du travail de Marc Angenot *1889, un état du discours social*⁷, postulait la présence d'un discours modélisant, présent à travers tous les types de discours dans une société donnée, à un moment donné. Cette théorie nous a donné l'idée d'aller vérifier si, dans une autre forme de discours québécois, les représentations de l'enfant étaient semblables à celles évoquées par les deux auteurs de notre recherche. Pour ce faire nous ferons appel au mémoire de Micheline

⁶ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec 1967-1976*, Hexagone, Montréal, 1989, 204 p.

⁷ Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1 167 p.

Champoux sur les représentations de l'enfant dans les manuels scolaires du Québec⁸. Cependant, les recherches de Micheline Champoux étant organisées principalement autour des programmes d'études de 1927 et de 1948, la comparaison terme à terme avec les textes de nos deux auteurs ne pourrait que souffrir d'un déphasage évident. Aussi considérerons-nous son travail à titre d'élément de contexte.

Pour ce qui est des outils d'analyse mis à notre disposition par Micheline Cambron, ils nous serviront, entre autres, à mettre au jour, dans les textes des chansons et ceux des manuels scolaires du Québec, des intertextes évoquant dans un récit des paradigmes communs à l'autre récit. Ces paradigmes communs contribueront à mettre en relief le concept d'acceptabilité. Comme le dit Micheline Cambron : « Intertextualité et acceptabilité apparaissent alors clairement comme les deux concepts qui, dialectiquement, rendent le mieux compte de cette question fondamentale : comment se fait-il qu'à un moment donné, dans une société donnée, certaines choses peuvent s'énoncer et d'autres pas⁹ ? » Dans cette partie de notre analyse, il sera intéressant de mettre en contexte les discours de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault en les rapprochant d'un autre type de discours, celui des manuels scolaires dont nous avons déjà fait mention.

Au chapitre de la mise en contexte de l'enfance et de la famille québécoises, nous tenterons de faire ressortir les principaux changements sociaux ayant pu avoir

⁸ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois, 1920-1970*, M.A. (Études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1993, 243 p.

⁹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 42.

une incidence directe sur la famille et, conséquemment, sur ses rapports à l'enfant. Par exemple, le merveilleux religieux a-t-il cédé la place au merveilleux de la nature environnante ? Ce qui aurait eu pour effet d'amener les différents agents de socialisation à considérer l'enfant, selon sa personnalité propre et, ainsi, à tenir compte de ses environnements réel et imaginaire. De ce fait, l'enfant eût reçu une image différente et du monde et de lui-même. Encore, la reprise de l'industrialisation après la crise de 1930 et l'urbanisation massive de l'après-Deuxième Guerre ont-elles eu des effets patents sur la nature des relations familiales ? L'entrée en masse des femmes à l'usine, durant la Seconde Guerre mondiale, les progrès de la technologie et des communications, les contacts multipliés avec l'étranger ont-ils contribué à redéfinir la nature même de la famille ? L'école, lieu important de socialisation, en passant des mains de l'Église aux mains de l'État, a-t-elle vu ses éducateurs modifier leurs représentations de l'enfant ? Comme nous en avons déjà fait mention, les recherches à caractère sociologique sur l'enfance commencent seulement à intéresser les chercheurs ; la documentation, à cet effet, n'est donc pas encore très abondante. Par contre, nous croyons que l'historiographie saura mettre à notre disposition des ouvrages suffisamment bien documentés pour que nous puissions en tirer des conclusions d'ordre sociologique.

Avant d'aborder comme tel les représentations sociales de l'enfant dans les chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault, nous ferons un tour d'horizon de l'enfance et de la carrière artistique de ces deux créateurs.

Madame Bolduc, née Mary Travers, est reconnue comme étant le premier auteur compositeur interprète du Québec. Qu'est-ce qui a motivé cette femme, issue d'une famille modeste, à vouloir exprimer, autant par le disque que par ses prestations sur les différentes scènes du Québec, sa vision du monde ? Quelle sorte d'enfance Madame Bolduc a-t-elle vécue ? Quelle instruction a-t-elle reçue ? Dans quel type de relations parents/enfants a-t-elle évolué ? Dans quel contexte s'est déroulée sa carrière ? À quel public s'adressait-elle ? Le fait d'être une femme, dans le monde du spectacle de l'époque, l'a-t-il bien servie ? Madame Bolduc pouvait-elle s'appuyer sur le support médiatique de la radio et des journaux ? Qui sont les chanteurs les plus reconnus à son époque et que chantent-ils ? Dans ce contexte, qu'est-ce qui particularise les chansons de Madame Bolduc ? Voilà plusieurs questions auxquelles nous tenterons de répondre, malgré la rareté des sources crédibles — bon nombre de chercheurs ont déjà déploré le fait — entourant la vie et la carrière de cette première dame de notre chanson.

Nous poserons sensiblement les mêmes questions sur Gilles Vigneault tout en sachant à l'avance que les réponses risquent d'être beaucoup plus nombreuses et beaucoup plus précises. Nous l'avons déjà dit, les outils de production et de diffusion, lorsque Gilles Vigneault entre en scène, se sont beaucoup améliorés par rapport aux années 1930. En plus, chacun sait que le poète de Natashquan a très souvent eu bonne presse. Incontestablement plus instruit que Madame Bolduc, il a su intéresser, par le fond et par la forme de ses chansons, autant l'élite que le grand public. Ainsi, la littérature sur le poète et sur son œuvre n'a jamais cessé de

s'accumuler, depuis ses débuts jusqu'à nos jours. Même si cette littérature tend souvent à revêtir un caractère hagiographique.

Dans ses chansons, Gilles Vigneault met en scène des héros de la Côte-Nord. Des héros québécois. Des héros parfois démesurés. À quel point le public de Québec et de Montréal, de la ville donc, se reconnaît-il dans ces personnages mi-réels, mi-inventés ? Qu'est-ce qui a nourri l'imaginaire du petit garçon de Natashquan ? Lui qui, à l'instar de Madame Bolduc, est né et a grandi dans une famille modeste, a-t-il eu la chance d'être stimulé et dirigé par des agents conscients de son potentiel créateur ?

Le contexte de la chanson québécoise subit une véritable mutation autour des années 1950-1960. L'arrivée de la télévision a permis à un grand nombre d'artistes de faire connaître leur image et leurs créations — grâce à des émissions de variétés comme, entre autres, *Music-Hall* (Société Radio-Canada) — en entrant régulièrement et simultanément dans le salon de milliers de familles québécoises. À ce moment-là, et contrairement à Madame Bolduc, Gilles Vigneault n'est pas le seul à écrire ses propres chansons. Même, la concurrence est grande. Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Claude Léveillée, Jean-Pierre Ferland, Clémence Desrochers, Hervé Brousseau, pour n'en nommer que quelques-uns, occupent déjà une place de choix dans le cœur du public. Qu'est-ce qui fera en sorte que le chantre de la Côte-Nord prendra autant de relief parmi cette pléiade de créateurs en pleine ascension ? Comment se peut-il qu'un chanteur à la voix éteinte se fasse écouter en criant ses

chansons ? Bien qu'il se soit adjoint un musicien de grand calibre en la personne de Gaston Rochon (ex-COLLÉGIENS TROUBADOURS), une bonne partie de la réponse se trouve sans doute du côté de la nature de son œuvre. C'est ce que nous tenterons de mettre au jour au cours de notre analyse.

Dans cette partie analytique, nous étudierons quelques textes de chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault. Le choix des textes a été fait en tenant compte de notre sujet de recherche. C'est ainsi que tous parlent nommément de l'enfant, ou bien décrivent des situations relationnelles du type parents/enfants, enfant/rapport à l'autorité, enfant/rapport à la temporalité ou enfant/rapport à la spatialité. Nous retrouverons, en annexe, une reproduction de ces textes.

À partir de l'examen de ces différents textes, aidé des outils d'analyse de Micheline Cambron, nous essaierons de voir si les chansons de Madame Bolduc sauront répondre aux questions qui nous occupent. Y a-t-il dans les chansons de Madame Bolduc une représentation de l'enfant, différente de celle que la société en général s'en faisait ? Les chansons de cette *Gaspésienne pure laine* transgressaient-elles les différentes normes morales établies ? Son vécu d'enfant est-il perceptible dans ses chansons sous quelque forme de représentation ? Son rapport de mère avec ses propres enfants se présente-t-il ostensiblement dans ses textes ? Voilà des questions auxquelles, nous le supposons, les chansons de Madame Bolduc répondront tout au long de notre analyse, car cette auteure, ayant plutôt donné dans la chronique sociale de son époque, n'a pas été très loquace — à tout le moins en surface — en ce

qui concernait ses propres émotions.

Du côté de Gilles Vigneault, nous savons, parce qu'il s'est souvent plu à le raconter lui-même, que son père était un personnage coloré, ouvert, très impliqué dans sa communauté et que sa mère, institutrice, était une femme sage et cultivée. Ce contexte particulier de rapport parents/enfant a-t-il amorcé ce geste créateur qui devait faire de Gilles Vigneault l'artiste qu'il continue d'être encore aujourd'hui ? Nous n'avons certes pas l'expertise nécessaire pour fonder une réponse crédible à cette question. Par contre, retrouvons-nous dans ses chansons des échos de cette relation ? Pouvons-nous deviner, derrière les héros mis en scène par le poète, des personnages simples ayant vraiment vécu autour de l'enfant Vigneault, et qui auraient tenu, auprès de ce dernier, un rôle d'agent de socialisation ? Gilles Vigneault arrive à la chanson à une époque où, au dire de plusieurs auteurs, l'enfant est roi. Comment cet enfant nous est-il présenté dans les chansons de Gilles Vigneault ? Sa façon d'en parler est-elle en accord avec la vision de la société québécoise des années 1960-1970 ? Un changement quelconque est-il perceptible entre l'enfant qui nous est présenté par Gilles Vigneault et celui qui nous a été présenté par Madame Bolduc, une trentaine d'années auparavant ? En réponse à cette dernière question, nous répondons oui par hypothèse. Nous croyons pouvoir démontrer par cette recherche que l'enfant représenté dans les chansons de Madame Bolduc était un être *subsumé*, un adulte incomplet, un enfant dont l'existence était tributaire de celle des adultes. Nous voulons aussi démontrer, dans une perspective diachronique, que l'enfant représenté dans les chansons de Gilles Vigneault était un être *sui generis*, qu'il était

une entité indépendante du monde adulte, qu'il existait par et pour lui-même.

Notre méthode d'analyse consistera, dans un premier temps, à dégager des textes des chansons de Madame Bolduc, sur l'axe syntagmatique, tous les segments de récit mettant en scène ou se rapportant, de quelque façon, à l'enfance. Suivant cette cueillette sélective, nous établirons, sur l'axe paradigmatique, une liste des contextes dans lesquels Madame Bolduc a jugé nécessaire de se servir de l'enfant, comme acteur principal ou secondaire, pour faire passer un message de telle ou telle nature. Ces choix de Madame Bolduc, qu'ils aient été faits de manière consciente ou inconsciente, nous serviront à tracer un portrait de ses représentations sociales de l'enfant en situant celui-ci dans son rapport à l'autorité, à la temporalité et à la spatialité. À titre d'exemple, nous pourrions vérifier si l'enfant des chansons de Madame Bolduc est un enfant qui a le droit de parole ou seulement le devoir d'écouter. Dans son rapport au temps, est-il un enfant qui travaille sans cesse ou bien a-t-il accès au jeu ? Dans son rapport à l'espace, le monde lui est-il présenté de façon circulaire, fermé sur l'environnement immédiat ou comme un lieu ouvert et accessible ? Nous ferons ensuite la même démarche analytique pour les chansons de Gilles Vigneault. C'est, à proprement parler, dans cette partie de notre analyse que des indices devraient se faire jour quant à la qualité des changements dans les représentations de l'enfant. En comparant les lieux communs des différents paradigmes virtuellement présents dans les chansons de nos deux auteurs, et en utilisant les concepts d'intertextualité et d'acceptabilité qui feront ressortir la parenté des récits des chansons avec les récits des manuels scolaires — lorsque le contexte

nous le permettra — nous devrions être à même de constater que la chanson québécoise, entre Madame Bolduc et Gilles Vigneault, rend compte manifestement d'un changement au chapitre des représentations sociales de l'enfant, et que chacun des auteurs en témoigne d'une façon *acceptable* pour la société qui lui est contemporaine.

Donc, cette recherche se divise en deux parties. La première met la chanson québécoise, la famille et l'enfance québécoises dans le contexte des périodes étudiées. La seconde analyse le corpus retenu afin de démontrer les changements significatifs intervenus dans les représentations sociales de l'enfant entre les textes de Madame Bolduc et ceux de Gilles Vigneault.

Il serait utile, en terminant cette introduction de dire quelques mots à propos de l'ouvrage de Micheline Champoux auquel nous ferons parfois référence. Cette chercheuse a voulu découvrir comment l'évolution des représentations de l'enfant se manifestait à travers les discours et les illustrations des manuels scolaires québécois. Tout en précisant que son but n'est pas d'écrire une autre histoire des idéologies au Québec, elle présente sa recherche dans les termes suivants:

Son objectif est de cerner et de spécifier les contenus à « couleur idéologique » présentés aux élèves du cours élémentaire. C'est pourquoi la présente étude sera plus une description qu'une analyse causale des principales transformations constatées par le dépouillement de plus de soixante-cinq manuels de français du cours élémentaire en usage au Québec de 1920 à 1970. [...] Puisque de 1920 à 1940 la plupart des manuels sont réédités sans changement, nous posons l'hypothèse qu'aucun symbole majeur n'est venu modifier le modèle idéal de l'enfant pendant cette période. Conséquemment,

après un bref regard sur ces deux décennies, nous nous attarderons aux périodes de transition majeure des années 1940 et 1950. [...] Les nouvelles données de la psychologie ont amené l'État et l'Église à considérer l'enfant comme une entité sociale ayant une forme d'intelligence propre, laquelle se développe notamment par le jeu, alors que, jusque-là, on le percevait comme un adulte immature, informe et taré par le péché originel, qu'il fallait modeler comme de la glaise¹⁰.

Cet éclairage sur le travail de Micheline Champoux nous apparaissait indispensable pour mieux comprendre les mises en contexte, dans notre recherche, des représentations de l'enfant dans les textes des chansons avec les représentations des manuels scolaires et des programmes d'études qu'ils sous-tendent.

¹⁰ Micheline Champoux, *op. cit.*, p. 2.

PREMIÈRE PARTIE
DES DISCOURS SOCIAL ET CULTUREL
ET DES RÔLES FAMILIAUX

CHAPITRE 1

LA CHANSON COMME DISCOURS SOCIAL ET CULTUREL

1.1 La chanson et les concepts de discours social, d'intertextualité, d'acceptabilité et de performance

Parmi les formes de discours sociaux singuliers, la chanson, au Québec comme dans beaucoup d'autres pays du monde, a pris une importance de plus en plus grande au long du XX^e siècle. Aujourd'hui la chanson est presque partout présente. Il va de soi que, la technologie des communications évoluant sans cesse, elle favorise le développement du caractère ubiquitaire de ce genre d'expression artistique. À toute heure du jour, à la radio, à la télévision ; à la maison, dans l'auto, au supermarché, dans la salle d'attente des hôpitaux, chez le dentiste, dans l'ascenseur, la chanson est présente gratuitement. C'est dire l'importance de ce type de discours à l'intérieur du grand discours social.

Lorsque nous parlons de discours social, nous faisons partiellement référence à l'ouvrage de Marc Angenot¹ qui définit celui-ci comme étant tout ce qui se dit et s'écrit dans une société donnée « c'est-à-dire tout le présupposé collectif des discours

¹ Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1 167 p.

argumentatifs et narratifs². » Cependant, nous utiliserons ici plutôt le terme proposé par Micheline Cambron³, *discours culturel*, pour parler de la chanson.

D'après Micheline Cambron le discours social tel que défini par Marc Angenot « ne permet pas d'intégrer d'autres modes de représentations qui participent sans doute autant que les actes de parole à une sorte d'intertextualité diffuse et structurante — je pense à la peinture et à la photographie, par exemple⁴ — . » Voilà pourquoi Micheline Cambron, pour désigner le sous-ensemble principalement discursif à l'intérieur du discours social, a choisi d'utiliser le terme de discours culturel. Pourquoi *culturel* ? L'auteure explique : « Le concept de culture est profondément lié à l'action médiatrice de la parole, et c'est pourquoi je l'ai choisi pour désigner l'ensemble du narrable et de l'argumentable⁵. » Analyser synchroniquement un ensemble d'actes de parole est une façon efficace d'explorer les modalités d'intertextualité et d'en inférer des règles d'acceptabilité. Il apparaît qu'en procédant à un tel type d'analyse, l'homogénéité des objets simplifie l'adoption d'un protocole uniforme pour mener à bien cette analyse. Dans le cas de notre recherche, les objets — la chanson et les manuels scolaires — sont homogènes, faisant partie du discours culturel tel que défini par Micheline Cambron. Cependant, ces objets n'étant pas tout à fait synchroniques, ils ne seront pas étudiés dans cette perspective.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Micheline CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec 1967-1976*, Hexagone, Montréal, 1989, p. 38.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 39.

Dans ce début de chapitre, nous avons souligné de façon singulière les concepts d'intertextualité et d'acceptabilité. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, nous voulons vérifier si les représentations sociales de l'enfant présentes dans la chanson trouvent un écho dans le contexte d'un autre type de discours culturel québécois. Pour ce faire, le concept d'intertextualité saura nous être un outil précieux en ce qu'il nous permettra de constater s'il existe ou non une continuité pouvant, elle, être déduite de la présence des mêmes paradigmes entre deux types de discours différents. Ici nous croyons utile de présenter la définition que donne Micheline Cambron du concept de discours culturel : « [...] ce qui dans le brouhaha de nos pratiques quotidiennes passe par la médiation de la parole : l'ensemble des règles de construction du sens consolidant à rebours les représentations du monde qui sont nôtres et ouvrant la voie à la profération d'autres paroles participant, selon des modalités diverses, des mêmes règles topiques et rhétoriques⁶. » Outre la chanson, nous avons donc choisi les manuels scolaires du Québec comme autre type de discours culturel. Comme la chanson, les manuels scolaires connaissent une très large diffusion dans toutes les couches de la population. En plus, ils sont rédigés en tenant compte des objectifs des programmes d'études. Ils témoignent d'un certain nombre de valeurs propres à une société donnée, à un moment donnée de son histoire. À propos de sa recherche, Micheline Champoux nous précise :

[...] Mais on peut tenter de découvrir comment l'évolution se manifeste à travers les discours et les illustrations des manuels. La reconnaissance d'une

⁶ *Idem.*

personnalité propre à l'enfant, l'entrée des adultes dans le monde enfantin, le remplacement du merveilleux religieux par le merveilleux de la nature environnante, l'industrialisation, l'urbanisation, les nouveaux rapports sociaux et familiaux qui en découlent sont autant de changements observables à travers les rééditions de manuels⁷.

Notre intention n'étant pas d'établir la présence d'un discours modélisant entre la chanson et les manuels scolaires — pour ce faire nos corpus devraient être plus considérables, et de beaucoup — nous nous servirons du concept d'intertextualité pour vérifier, dans un autre temps, à l'aide du concept d'acceptabilité, si les principaux paradigmes d'un type de discours, dans une période de temps donnée, sont déniés par les paradigmes de ce même type de discours dans une autre période de temps donnée. Car c'est précisément par cette dénégation, par ce déplacement des paradigmes, que nous pourrions affirmer qu'un changement est observable dans les représentations sociales de l'enfant, entre les chansons de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault. En plus, nous serons à même de pouvoir observer si les représentations de l'enfant, dans les chansons de l'une et de l'autre, sont légitimées, à chacun son époque, dans le contexte des représentations de l'enfant transmises par les manuels scolaires. Il sera intéressant de découvrir si les discours de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault sont déviants par rapport à un autre type de discours référentiel pour la société québécoise.

De plus, il nous apparaissait important, pour faire ressortir le caractère

⁷ Micheline CHAMPOUX, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois (1920-1970)*, M.A. (Études québécoises, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières), 1993, p. 2.

dynamique de la chanson, pour montrer qu'elle est, en tant que récit, partie intégrante d'un système ouvert, de mettre en relief, à l'aide du concept d'intertextualité, des lieux de sens déjà constitués et auxquels elle fait parfois référence. À propos de ce concept, nous pourrions citer Nathalie Piégay-Gros : « C'est la profondeur d'une mémoire collective et anonyme que confère au texte l'intertextualité, ainsi définie, tandis que la critique des sources de l'œuvre postule une mémoire individuelle⁸. » Toujours autour du caractère dynamique de la chanson, il est, de plus, primordial de considérer ce type de discours en sa qualité de performance.

À propos de ce concept, Micheline Cambron nous dit que :

La chanson est d'abord performance, c'est-à-dire "action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant", selon l'heureuse définition de Paul Zumthor (1983, p. 32). Ce concept de performance renvoie essentiellement à la relation entre un émetteur et un récepteur, telle que la définit la théorie de la communication ; il implique de façon radicale une *lecture*⁹.

Il n'est donc pas question, pour un auditeur de chanson, de faire quelque relecture que ce soit ni du texte ni de la musique qu'il entend, au moment où il les entend. L'auditeur ne peut s'autoriser aucun chaînage arrière lui permettant de déchiffrer ce qu'il vient d'entendre, sans risquer de perdre le contact avec les nouveaux messages qu'il entendrait simultanément. Le message de la chanson est immédiat. Il est évident que nous ne considérons pas, ici, la possibilité de lire le texte

⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 34-35.

⁹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 53.

et la musique d'une chanson sur partition. La lecture dont il est question est plutôt celle d'un auditeur, soit celle de celui qui reçoit des énoncés produits par un locuteur. Sans nous aventurer trop avant dans le champ de la linguistique, précisons que le terme *locuteur* désigne « le sujet parlant qui produit des énoncés, par opposition à celui qui les reçoit et y répond¹⁰. » Voilà qui fait de la chanson un type de discours vraiment particulier. Il exige une proximité entre l'interprète et son public. Une proximité dans le temps et souvent dans l'espace.

Ce concept de performance implique que l'auteur de chansons doive tenir compte de l'immédiateté et de la proximité qui sont les attributs particuliers de ce contexte de communication. Le message d'une chanson doit être clair ; il doit permettre à l'auditeur une perception en simultanéité avec la transmission. Pour y arriver, les auteurs de chansons ont intérêt à faire souvent appel à des références culturelles communes et à évoquer des souvenirs communs. L'auditeur doit se sentir complice, voire éprouver un fort sentiment d'appartenance avec le contenu du message reçu. Comme le souligne Micheline Cambron, la chanson doit : « [...] tisser un réseau serré de connaissances et d'expériences partagées par de larges couches de la population¹¹. » Nous pourrions risquer d'avancer, à titre d'exemple, que les chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault, vues sous l'angle de la performance, font appel à des archétypes dans lesquels les Québécoises et les Québécois se reconnaissent.

¹⁰ Jean Dubois *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973, 516 p.

¹¹ Micheline Cambron, *op. cit.* p. 56.

Nous dégagerons donc des paradigmes des chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault, et nous les mettrons toujours en relation avec les représentations sociales de l'enfant, que nous comparerons dans une perspective diachronique afin de constater si un changement est perceptible entre les représentations de l'une et de l'autre. Aussi, à l'aide des concepts d'intertextualité et d'acceptabilité, dans une perspective de contextualisation, nous essaierons de voir si les récits de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault sont acceptables par rapport à une autre forme importante de discours, soit les manuels scolaires du Québec.

1.2 La chanson au Québec autour des années 1930

1.2.1 Qui chante quoi ?

Ce n'est pas d'aujourd'hui que les Québécoises et les Québécois semblent aimer la chanson et les artistes qui la font. Selon Bruno Roy :

L'histoire de la chanson québécoise est celle de notre éveil collectif aux réalités modernes et internationales. Elle est aussi l'instrument de conservation d'un patrimoine culturel proprement québécois. Elle est devenue l'élément d'identification le plus populaire de notre société, d'où son caractère éminemment culturel. Car en même temps que se précisait l'idée d'une chanson québécoise, le thème de l'identité nationale faisait lui aussi son " bonhomme " de chemin¹².

Cette idée d'une chanson typiquement québécoise, — sans nous faire oublier

¹² Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977, p. 9-10.

que l'on chante au Québec depuis l'époque de la Nouvelle-France — qui aurait germé au début du siècle, s'explique assez facilement par un besoin de divertissement amplifié par un contexte d'industrialisation et d'urbanisation. C'est donc dans ce contexte que l'artiste populaire va apparaître au Québec. Mais avant d'arriver à exprimer la réalité québécoise, la chanson canadienne-française devra passer par différents stades d'imitation de genres.

Durant les années 1920, à Montréal, les amateurs de folklore se donnent rendez-vous au Monument National où, dans un esprit de préservation de la culture de chez nous, sont organisées des soirées de famille. « Ovila Légaré anima ces soirées typiquement canadiennes en " callant " danses et quadrilles, et en chantant¹³. » Si le nom d'Ovila Légaré trouve encore de nos jours un écho significatif dans la mémoire collective, il n'en est pas de même pour un grand nombre d'interprètes de folklore qui se produisaient à la même époque. Nous avons pu apprendre, au cours de nos lectures, que certains artistes se produisaient parfois en tournées dans les régions. La critique journalistique de l'époque semble les avoir souvent ignorés contrairement aux artistes qui tenaient l'affiche dans le Montréal métropolitain. David Lonergan¹⁴, dans sa biographie de Madame Bolduc, cite un article paru dans *La Presse*, le 7 octobre 1930, et titré : Une soirée de village chez Eusèbe Lanctot. Au début de l'article, il est fait mention qu'« un nombreux public a vécu toute une épopée, celle de la terre, au Monument National hier soir », puis l'article se termine par ces mots :

¹³ Gabriel Labbé, *Les pionniers du disque folklorique québécois 1920-1950*, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1977, p. 155.

¹⁴ David Lonergan, *La Bolduc. La vie de Mary Travers*, Bic, Isaac-Dion, 1992, p. 57-58.

« Un regret. De si charmantes soirées du bon vieux temps sont trop rares à Montréal. Elles font tellement de bien. » Nous reproduisons cet article en annexe. Par contre, nous n'avons trouvé aucune critique journalistique rapportant tel ou tel spectacle donné en régions au cours de la même période.

Ovila Légaré apparaît donc comme une figure marquante de la chanson folklorique autour des années 1930. En parlant de ce dernier, Bruno Roy cite Gabriel Labbé : « [...] il peut certainement apparaître comme étant le plus versatile de nos artistes. Tour à tour comédien, " calleur " de sets, et chanteur folklorique, il a bien mené les différentes facettes d'une carrière bien remplie¹⁵. » On interprète de la chanson folklorique et les spectacles importants se déroulent au Monument National. Des Soirées de Famille des années 1920 aux Veillées du Bon Vieux Temps des années 1930, le Monument National a la faveur du public citadin avide de divertissement. Le fondateur de ces Veillées, Conrad Gauthier, était le directeur d'un ensemble de musiciens aux accents exclusivement folkloriques. Gabriel Labbé nous apporte cette précision : « Ces spectacles devinrent rapidement très populaires, et connurent enfin un succès sans précédent. Conrad Gauthier devint très vite le favori du grand public qui assistait en très grand nombre à ses spectacles, véritables tableaux vivants des peintures d'Edmond Massicotte¹⁶. »

Autour des Ovila Légaré et Conrad Gauthier, le Monument National accueille

¹⁵ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Gabriel Labbé, *op. cit.*, p. 147.

des noms comme le Quatuor Alouette, Eugène Daigneault, Charles Marchand, Omer Dumas et ses Ménestrels, les Troubadours de Bytown, François Brunet, Paul-Émile Corbeil et Albert Viau. Tous ces artistes sont de fidèles défenseurs de notre folklore. Tous travaillent à titre d'interprètes. Aucun des ouvrages que nous avons consultés ne fait mention que l'un d'eux ait pu écrire soit la musique soit les paroles des chansons qu'il interprétait. Le Quatuor Alouette s'était donné pour objectif « l'interprétation artistique des belles chansons du terroir canadien¹⁷. » Eugène Daigneault était renommé en tant que folkloriste et pionnier de la radio montréalaise. De Charles Marchand, on dit qu'il fut l'un des plus fidèles interprètes de notre chanson folklorique en plus d'être l'interprète reconnu de la Bonne Chanson Française. François Brunet, Paul-Émile Corbeil et Albert Viau étaient aussi des interprètes de La Bonne Chanson. C'est dans ce contexte de chansons et de musiques folkloriques que Madame Bolduc arrive et se distingue sur la scène du Monument National. Cependant, dans les années qui suivent son arrivée, le folklore, bien que toujours très populaire en province, commence, dans la métropole, à céder la place à la chanson française.

Comme les autres artistes, au début Madame Bolduc n'écrit pas ses propres chansons. En fait, elle est d'abord engagée par Conrad Gauthier en qualité de musicienne. Ce qu'il est surtout important de souligner ici c'est que Madame Bolduc est le premier auteur compositeur de chansons au Québec. Une pionnière, donc. D'autres suivront son exemple. Toutefois, ceux qui viendront après elle tenteront,

¹⁷ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 32.

timidement au début, de se dégager de l'esprit folklorique étant donné, comme nous l'avons mentionné plus haut, que le public montréalais commence à manifester un penchant pour la chanson française. Dans cette nouvelle quête d'identité de la chanson d'ici, si l'on devait se souvenir d'un nom particulièrement significatif, ce serait sûrement celui de Lionel Daunais. D'ailleurs, Benoît L'Herbier le confirme bien :

Il ne se composait à peu près pas de chansons québécoises populaires. Il vint un jeune musicien qui osa sortir des sentiers folkloriques. Son nom : Lionel Daunais. Il s'intéressa à la chanson populaire. Son but était de créer un " air " québécois. Je voulais, dit-il, faire des chansons canadiennes et non des chansons françaises. J'essayais de donner une couleur locale, en employant des mots ou des expressions d'ici, sans aller carrément dans le folklore cependant. Je me servais de la structure folklorique parce que je voulais donner un air québécois¹⁸.

Plusieurs auteurs s'accordent pour dire que l'art de Lionel Daunais tenait à la fois du folklore et de la chansonnette. C'est d'ailleurs Lionel Daunais, avec Charles Goulet, qui fonda les Variétés Lyriques où, d'après Bruno Roy, « il se distingua pendant 20 ans¹⁹. » Le Québec, dans les années 1930, compte donc des adeptes de plusieurs styles de chansons. Le folklore, la chanson populaire et l'art lyrique se côtoient ; chaque style trouve ses amoureux. Mais la chansonnette française et la chanson américaine dominant de plus en plus les cabarets et la radio de l'époque. Bing Crosby, aux États-Unis, et Tino Rossi, en France, sont les spécialistes de la chanson d'amour. Leur influence ne tarde pas à se faire sentir au Québec. « Au tout

¹⁸ Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974, p. 47-48.

¹⁹ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 34.

début de 1938, Tino Rossi, alors en pleine montée devait faire escale à Montréal, notre ville. Il précédait Lys Gauty, Reda Caire, Guy Berry, Paulette Mauve, Jean Clément, qui, tous, jusqu'à la guerre de 1939, vinrent ici se faire applaudir²⁰. »

Ainsi, la chanson à caractère folklorique prend de plus en plus ses distances par rapport à la ville et consolide ses gains de popularité en territoires ruraux. Madame Bolduc, ignorée par les intellectuels de son époque, réussit à conserver la faveur du public en établissant des relations avec le théâtre et les arts de la scène en général. À preuve, ce que nous en dit Robert Giroux : « Qu'on pense à la Bolduc et à ses tournées rurales, sa popularité semblant se tenir par le fait de côtoyer et de se nourrir du burlesque²¹. » Dans la foulée des Bing Crosby et Tino Rossi, Jean Lalonde fut un de ceux, parmi les plus populaires, qui assurèrent la relève en version québécoise de l'interprétation de ce genre de chansonnettes. Il « [...] commença d'abord par interpréter des chansons de Bing Crosby, en anglais, à Ottawa. Pour le public et les auditeurs montréalais, il modifia évidemment son répertoire, chantant en français les mêmes succès américains²². » Ce n'est donc pas d'aujourd'hui que la chanson américaine intéresse les interprètes et le public québécois. Cependant, le caractère insidieux de cette invasion culturelle américaine est particulièrement remarquable dans les années 1930. Il n'est pas rare, à cette époque de voir une chanson américaine transiter par la France avant d'éclore au Québec dans une

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ Robert Giroux, dir., *La chanson prend ses airs*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1993, p. 11.

²² Benoît L'Herbier, *op. cit.*, p 54.

adaptation québécoise de la version française. « En effet, les artistes de chez nous n'écrivaient même pas les paroles françaises d'une version américaine. Plusieurs chantaient des versions de versions²³. » Dans ce contexte d'imitation des succès des crooners, de ces chanteurs de charme à la mode — et pour avoir été témoin de la répétition du même phénomène autour des années 1960 — il nous est facile de supposer que la chanson, au Québec, à la fin des années 1930, soit tombée dans la mièvrerie et l'insipidité. Mais, heureusement, cette chute fut arrêtée par un auteur compositeur français qui redonna ses lettres de noblesse à la chanson française : Charles Trenet. Nous en reparlerons plus tard lorsque nous aborderons la chanson d'après la Seconde Guerre mondiale.

De la chanson folklorique, donc, de la chanson populaire, de la chanson lyrique et des versions de versions. Et dans ce tableau, l'arrivée de Madame Bolduc, le premier auteur compositeur québécois. Mais comment et où ces différents types de chansons sont-ils rendus accessibles au public ?

1.2.2 Les outils de diffusion de la chanson

Nous avons déjà mentionné les Soirées de Famille et les Veillées du Bon Vieux Temps au Monument National, à Montréal. Plusieurs artistes s'y sont fait connaître. Mais ces soirées n'étaient pas très fréquentes. « Flatteuses pour l'ego mais totalement insuffisantes pour vivre, ces soirées n'ont lieu que quatre à six fois par

²³ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 36.

année à l'occasion de certaines fêtes, Mardi-Gras, Sainte-Catherine, Noël²⁴... » Il existait à Montréal, depuis le milieu du XIX^e siècle, des lieux publics de culture populaire, comme les théâtres par exemple, où les revues et les chansons donnaient vie au burlesque, au vaudeville et au mélodrame ; le Monument National faisait partie de cette tradition. En plus, le disque et la radio devenaient de plus en plus des moyens pratiques pour les interprètes de se faire entendre. Évidemment, lorsque nous parlons de disques, dans les années 1930, nous faisons référence à un support sonore qui n'a rien à voir avec la qualité des technologies d'enregistrement et de reproduction sonores que nous connaissons, à deux pas du XXI^e siècle.

Selon les recherches de Jean-Jacques Schira sur les éditions sonores au Québec (1898-1960), « L'édition sonore serait née en Allemagne, en 1890 : disques de 12,5 cm de diamètre, gravé à l'acide, pour des gramophones jouets. Mais les premiers " vrais disques " voient le jour aux U.S.A., à la fin de 1894²⁵. » Toujours d'après ce même chercheur, l'enregistrement acoustique, c'est-à-dire le type de prise de son où l'artiste chante ou joue devant un cornet, a cours jusqu'en 1925. À partir de cette année-là, apparaît l'enregistrement électrique qui se fait plutôt au moyen d'un microphone. Cette nouvelle technologie permet d'élargir considérablement la bande des fréquences enregistrées. Ce qui est loin d'être sans importance dans la fidélité de reproduction de la voix et des instruments de musique. La plupart des artistes de l'époque dont nous avons parlé ont enregistré leurs chansons à l'aide de cette dernière

²⁴ David Lonergan, *op. cit.*, p 54.

²⁵ Robert Giroux, *dir.*, *op. cit.*, p. 58.

technologie. Naturellement, pour entendre ces enregistrements sur disques, il faut posséder l'appareil de lecture adéquat. Les gramophones, devenus obsolètes, doivent être remplacés par des combinés radio-phono qui ne sont pas accessibles à toutes les bourses. Ce qui expliquerait, selon Jean-Jacques Schira, « [...] une crise du disque précédant de plusieurs mois la grande dépression²⁶. » Cette crise du disque est aussi amplifiée par la grande popularité que connaissent la radio et le cinéma parlant, d'ajouter le même auteur. Le disque connaîtra cependant une légère reprise à partir des années 1935, reprise qui prendra de l'ampleur avec la Seconde Guerre mondiale et la relance du marché du divertissement. Quant à la diffusion radiophonique de la chanson, nous savons, d'après Bruno Roy, que :

Vers 1935, la radio dominait le domaine de la chansonnette française au Québec. [...] Lionel Daunais et son Trio lyrique ouvraient le bal à C.H.L.P., le poste à qui on reconnaît le titre de pionnier de la chansonnette française. C.K.A.C et C.K.V.L. emboîtèrent le pas et s'en donnèrent à cœur sentimental. [...] La radio versait amplement dans une programmation stéréotypée.²⁷

Comme nous en avons déjà fait mention, à la diffusion par le disque et la radio s'ajoutait celle, plus directe, du spectacle et des tournées. Les salles paroissiales étant des lieux d'accueil propices à ce genre de manifestations populaires, bien que les curés en aient surveillé — voire censuré — l'acceptabilité des contenus, les artistes faisaient la tournée du Québec. Il arrivait que ces tournées débordent les frontières de la province québécoise, comme ce fut le cas pour Madame Bolduc. « Ses tournées

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

²⁷ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 35.

dans l'Ontario, en Nouvelle-Angleterre et dans toute la Province de Québec, affirmèrent une popularité qui ne cessa de s'accroître jusqu'à sa mort²⁸. » Ces trois principaux moyens de diffusion de la chanson demeureront les mêmes pendant une assez longue période, soit jusqu'à ce que la télévision s'y ajoute, en 1952.

1.3 La chanson au Québec autour des années 1960-1970

1.3.1 Qui chante quoi ?

Nous l'avons vu, la chanson française a occupé de plus en plus les ondes radiophoniques jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale et encore davantage avec l'arrivée de Charles Trenet, celui que l'on a surnommé, et que l'on surnomme encore, le *fou chantant*. Pour plusieurs de nos auteurs compositeurs québécois, tel Jacques Normand, Charles Trenet fut, dans l'après-guerre, une grande source d'inspiration et de motivation.

Depuis 1938, *la Route enchantée*, *le Soleil et la Lune*, *Boum !*, *le Grand Café*, *les Oiseaux de Paris*, *Vous oubliez votre cheval...* toutes ces chansons de soleil et de vie, tous ces refrains endiablés, tout ce Verlaine retrouvé et ce Rimbaud réinventé figuraient à nos menus quotidiens, assoiffés que nous étions tous, de poésie et privés de nos sources depuis le début de la guerre. Pour nous, Trenet, à cette époque, c'était la « libération²⁹. »

²⁸ Réal Benoit, *La Bolduc, sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1959, p. 82.

²⁹ Jacques Normand, *Les nuits de Montréal*, Montréal, Éditions La Presse, 1974, p. 165.

Cet intérêt pour la chanson française s'inscrivait dans le prolongement d'une vaste offensive pour sauvegarder et la chanson et la langue françaises au Québec. Cette offensive avait pris naissance au milieu des années 1930 et se trouve être à l'origine de *La Bonne Chanson* que nous avons évoquée dans les pages précédentes. Selon Bruno Roy, Fernand Robidoux :

[...] en collaboration avec la Société Saint-Jean-Baptiste du diocèse de Saint-Jean, organisa un concours pour accentuer la refrancisation de cette région. [...] C'est ici, pensons-nous, qu'intervient l'œuvre colossale de l'abbé Charles-Émile Gadbois, initiateur et propagateur de *La Bonne Chanson*. [...] Entre 1937 et 1955, il s'est imprimé et diffusé quelque 100 millions d'exemplaires de 500 chansons rassemblées en dix albums. [...] À l'école, lieu privilégié de leur distribution, les cahiers de l'abbé Gadbois tombèrent dans un oubli grandissant en raison de l'anachronisme et de leur forme et de leur contenu. La révolution tranquille était sur son élan³⁰.

L'après-guerre, à Montréal, c'est l'époque de gloire des cabarets. On y présente des spectacles de variété copiés sur ceux des Américains qui, eux, s'inspirent des spectacles parisiens. Mais ces spectacles sont construits autour des succès du palmarès et qui dit palmarès dit mode. Or, étant donné que la mode s'inscrit rarement dans la longue durée, ce genre de spectacles devient vite révolu. D'autant plus que l'avènement de la télévision, jumelé à l'arrivée, sur le marché du disque, du 45 tours et du 33 tours, allait porter un dur coup à la popularité du cabaret. Ce contexte particulier dans lequel des artistes québécois comme Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Jacques Blanchet tentent, consciemment ou non, de suivre les traces d'un Charles Trenet qui remet à la mode le fait qu'un auteur compositeur interprète ses

³⁰ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 41-42.

propres chansons, ce contexte nous apparaît comme celui pendant lequel la bombe tranquille de la chanson québécoise semble être amorcée. Le concept des spectacles de cabarets ne semble plus répondre aux besoins des nombreux auteurs compositeurs québécois. Alors certains d'entre eux fondent leurs propres lieux de diffusion ; ce qui donnera naissance aux boîtes à chansons. Ces lieux de diffusion de spectacles, d'abord centrés à Montréal, ne tarderont pas à essaimer un peu partout en province. À propos des premières boîtes à chanson, Robert Thérien et Isabelle D'Amours nous apportent ces précisions :

La boîte des compositeurs (avenue du Mont-Royal à Montréal), le plus ancien établissement du genre à être répertorié, ouvre, en 1957, à l'instigation de Rolande Desormeaux et Robert L'Herbier. L'année suivante, François Pilon fonde Chez les Scribes, à l'étage du Café Saint-Jacques, et Guy Bouchard, un auteur-compositeur-interprète du Lac-Saint-Jean ouvre, sur la rue Saint-Denis, La boîte aux chansonniers. En mai 1959, Jean-Pierre Ferland, Hervé Brousseau, Claude Léveillé, Raymond Lévesque, André Gagnon et Clémence Desrochers attirent le Tout-Montréal Chez Bozo pendant que Clairette Oddera, entre deux airs d'accordéon musette, donne à de nombreux chansonniers l'occasion de se faire entendre dans la boîte qu'elle inaugure sur la rue de la Montagne³¹.

Parallèlement à cette chanson aux accents poétiques, et à l'instar du phénomène observé durant les années 1930, une chanson commerciale prend de l'expansion durant les années 1960. Le twist et le yé-yé sont à la mode. Elvis Presley est de retour après son service militaire. Les chanteurs de charme reprennent du galon. Le Québec n'échappe évidemment pas à cette vague. Les principales têtes d'affiche sont Pierret Beauchamps, Robert Demontigny, Fernand Gignac, Pierre

³¹ Robert Thérien, Isabelle D'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1992, p. XII et XIII.

Lalonde, Donald Lautrec, Margot Lefebvre, Michel Louvain, Tony Massarelli, Chantal Pary, Ginette Reno, Michèle Richard, Pierrette Roy, Ginette Sage, Rosita Salvador, Pière Sénécal, Claude Stében et Claude Valade³². Puis, l'arrivée des Beatles sur les ondes et sur disque, suscitera l'apparition de plusieurs groupes québécois. Pour n'en nommer que quelques-uns, nous pouvons citer les Aristocrates, les Bel air, les Bel canto, les Classels, les Excentriques, les Gants blancs, les Habits jaunes, les Hou Lops, les Hot Jives, les Lutins, les Mégatones, les Ray Combo, les Rockets, les Sultans. Plus tard, à l'aube des années 1970, arrive une nouvelle vague de chansonniers québécois (Jacques Michel, Claude Dubois, Stéphane Venne, Pierre Létourneau et Robert Charlebois) « davantage influencés par les courants musicaux anglo-saxons que français³³. » Comme au cours des décennies précédentes, cette nouvelle vague de chansonniers évolue en parallèle avec un nouveau courant populaire, le disco, qui, déferlant sur le monde, trouve également des adeptes au Québec. C'est dans ce contexte bigarré de la chanson québécoise que Gilles Vigneault apparaît.

Il nous semble donc qu'il y ait souvent eu, au Québec, deux grandes catégories de chansons évoluant parallèlement. Pour nommer les chansons des artistes tels que Félix Leclerc et Gilles Vigneault, certains auteurs emploient le terme de chanson à texte. Étant donné que toutes les chansons, par leur nature, se composent d'un texte et d'une musique, l'appellation à *texte* ne nous semble pas

³² *Ibid.*, p. XIII et XIV.

³³ *Ibid.*, p. XVII.

assez bien particulariser ce genre de chansons. Notre but n'étant pas de résoudre ce problème d'identification de catégories, nous tenions à souligner qu'aucun des ouvrages que nous avons consultés n'a pu nous fournir de définitions satisfaisantes à ce sujet.

1.3.2 Les outils de diffusion de la chanson

Comme autour des années 1930, le disque, la radio et le spectacle sont encore dans les années 1960 les outils majeurs de diffusion de la chanson, auxquels vient s'ajouter, en 1952, la télévision. Bien sûr, le disque ne se produit plus dans les mêmes conditions techniques non plus qu'il n'est présenté sous la même forme matérielle ; et le spectacle a lieu dans un contexte spatial différent.

Un peu plus haut, nous avons vu que les boîtes à chansons deviennent le lieu privilégié des auteurs compositeurs interprètes autour des années 1960. Ces boîtes à chansons, nées à Montréal, se répandent comme une traînée de poudre un peu partout au Québec. « Félix Leclerc avait donné aux boîtes à chansons leurs lettres de noblesse en chantant au spectacle d'ouverture de la Butte à Mathieu (Val-David), établissement au cachet rustique et au confort sommaire qui allait servir de modèle à plusieurs des 200 établissements nés, un peu partout au Québec, de la prolifération des auteurs-compositeurs-interprètes³⁴. » Pendant ce temps, la télévision accorde aux chanteurs et aux chanteuses à la mode, une diffusion provinciale avec l'émission

³⁴ *Ibid.*, p. XIV.

Jeunesse d'aujourd'hui, présentée à la nouvelle station de télévision Télé-Métropole. Ces apparitions fréquentes de vedettes au petit écran, font monter les ventes de disques qui sont maintenant disponibles en format 45 tours.

Le Québec chante. Au premier concours de la chanson canadienne, nous dit Jean-Jacques Schira, plus de mille chansons sont reçues. Jacques Labrecque, Fernand Robidoux, Clémence Desrochers, Raymond Lévesque, Marc Gélinas, Félix Leclerc, etc. seront les vedettes des derniers 78 tours. Car le vieux 78 tours est condamné, remplacé par le 45 tours et le microsillon. Au hit-parade de décembre 1959, il figure encore ; en janvier 1960, c'est fini³⁵.

Les compagnies de disques ont vite fait de flairer le pouvoir d'achat des adolescents. Le 45 tours est disponible à peu de frais ainsi que les appareils pour le faire tourner ; il assure donc la diffusion massive des chansons et toute la chaîne du marché de la consommation qui s'ensuit.

Pour le commerce, tous ces adolescents forment aussi un marché particulièrement alléchant. Ils sont nombreux et ils consomment allégrement, en s'identifiant collectivement à des modes qui leur sont propres. On voit donc se développer tout un marketing à leur intention, qu'il s'agisse des disques, des vêtements, des boissons gazeuses, de l'équipement sportif ou des produits de beauté, toutes choses dont les ventes augmentent en flèche³⁶.

C'est dans ce tourbillon de danse, d'auteurs compositeurs interprètes, de boîtes à chansons, de juke-boxes, de rock'n'roll, de transistors, de télévision, que Gilles Vigneault impose son tourbillon personnel en enregistrant ses premières

³⁵ Robert Giroux, dir, *op. cit.*, p. 64.

³⁶ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 409.

chansons et en offrant ses premiers spectacles. Il n'est pas inutile d'ajouter que Gilles Vigneault est aussi scripteur pour une émission de télévision pour enfants, *Le grand duc*, diffusée sur les ondes de la SRC entre 1959 et 1963³⁷. C'est montrer que l'évolution technologique permet aux artistes d'exploiter, sous des formes nouvelles, les multiples facettes de leur talent.

³⁷ Jean-Yves Croteau, *Répertoire des séries, feuilleton et téléromans québécois de 1952 à 1992*, Québec, Les publications du Québec, 1993, p. 171.

CHAPITRE 2

LA FAMILLE ET L'ENFANT AU QUÉBEC

2.1 La famille et l'enfant québécois autour des années 1930

L'étude des changements dans les représentations sociales de l'enfant, depuis les chansons de Madame Bolduc — soit autour des années 1930 — jusqu'aux chansons de Gilles Vigneault — soit autour des années 1960-1970 —, ne peut, selon nous, manifester quelque intérêt scientifique qu'en replaçant l'enfant dans son environnement familial, et cette famille dans le contexte de la société québécoise de chacune de ces deux périodes. Une telle mise en contexte est, de plus, essentielle pour aider le chercheur à se dissocier de ses représentations actuelles des différents rôles assumés par les acteurs composant les familles qui lui sont contemporaines. « Les a priori de nos jugements concernent la famille contemporaine, référée à une famille mythique, plus "sentie" que véritablement analysée ou connue¹. »

En tant qu'institution sociale, la famille, au cours des dernières décennies, a subi des changements importants, voire révolutionnaires. Les journaux, la radio, la télévision témoignent quotidiennement que le taux de divorce augmente, que les

¹ Martine Segalen, *Sociologie de la famille*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 7.

unions sont de moins en moins consacrées officiellement par l'Église, que, conséquemment, le nombre de couples vivant en libre alliance va en augmentant.. Les couples ont aussi de moins en moins d'enfants. Les moyens de contrôler les naissances sont de plus en plus fiables et mieux agréés par la société. Voilà donc un contexte social qui, forcément, voit évoluer des modèles familiaux dans lesquels il serait difficile de trouver un écho fidèle des modèles du début de ce siècle, un modèle — nous le verrons au chapitre 3 — comparable à celui dont témoignent les chansons de Madame Bolduc, par exemple. Il n'en demeure pas moins que la famille, qu'elle soit définie socialement, économiquement, psychologiquement ou statistiquement, est une institution fondamentale de toutes les sociétés présentes et passées sur lesquelles nous possédons, à ce jour, des informations. Dans les pages qui vont suivre, nous orienterons nos recherches selon l'esprit de la définition générale suivante de la famille :

La famille est une unité sociale composée de personnes en interaction qui prennent des engagements et assument des responsabilités les unes envers les autres, qui s'élèvent et s'éduquent, se socialisent, se transmettent des valeurs culturelles et religieuses et mettent leurs ressources en commun. (*Études familiales*, ministère de l'Éducation de l'Ontario, 1987, p. 4)²

Bien entendu, il faut préciser cette définition en lui ajoutant les notions de générations, d'adultes et d'enfants. À l'intérieur de la fonction socialisatrice de la famille, nous essaierons maintenant de mettre en relief les rôles des différents acteurs de cette unité sociale au début du 20^e siècle. Nous nous intéresserons aux rôles du

² Frederick Jarman, Susan Howlett, *La famille en évolution : perspectives canadiennes*, Montréal, Guérin, 1995, p. 5.

père, de la mère, de l'enfant et aux relations parents/enfants.

Avant toute chose, qu'est-ce qu'un rôle ? Qu'est-ce qu'un statut ? Selon Martine Segalen :

Les psychosociologues définissent le rôle comme la réponse comportementale d'un individu à des normes sociales, à des modèles culturels. Le rôle consiste pour un individu à assumer des modèles de conduites concrètes attendues, ici, au sein du couple, et plus généralement de la société. Il n'est que le premier échelon d'une organisation qui s'imbrique avec le status, l'un et l'autre étant alliés de façon complexe. En reprenant la définition d'Henri Mendras dans *Élément de sociologie*, on peut appeler status, et non statut (ce terme évoquant la situation juridique), le jeu des différents rôles sociaux remplis par un individu, ou la recomposition de ses diverses positions³.

2.1.1 Le rôle du père

Certes, la révolution industrielle, surtout au cours du XIX^e siècle, a contribué à une redéfinition des rôles au sein de l'unité familiale. Vivant sur la ferme, la plupart des familles produisaient elles-mêmes leur nourriture, leurs vêtements et leurs meubles et construisaient leurs propres habitations. La plupart des activités productrices avaient lieu à la maison. Mais cette forme d'autonomie fut de moins en moins répandue avec la venue de l'industrialisation. Le travail contre rémunération fit de plus en plus partie des mœurs d'une majorité de gens. La famille passa progressivement de sa qualité de productrice à la qualité de consommatrice. Selon certains ouvrages, le père, en concomitance avec la mécanisation du milieu de travail,

³ Martine Segalen, *op. cit.*, p. 213.

se vit chargé de subvenir aux besoins financiers et matériels de sa famille et la mère de s'occuper des tâches domestiques. La perception du père soutien de famille se situerait pendant cette période. Au début du vingtième siècle on estimait que l'ouvrier, l'homme, le père, gagnait un salaire qui devait suffire à faire vivre sa famille. On ne s'attendait plus à ce que les autres membres de la cellule familiale contribuent à pallier les besoins familiaux. Ce modèle de père, unique soutien de famille, aurait eu pour conséquence, selon nous, que la qualité du respect qu'on lui eût manifesté, fût directement liée à la quantité de biens qu'il eût pu procurer à sa famille grâce à son salaire. Autre conséquence, le père, devant travailler à l'extérieur du foyer familial plusieurs heures par jour et plusieurs jours par semaine, aurait été rarement disponible pour sa femme et ses enfants. Cette perception limitée — à caractère souvent conjectural — du rôle du père du début du XX^e siècle n'est pas sans mettre au jour — nombre d'auteurs le soulignent — le manque d'informations précises écrites à ce sujet, du moins en ce qui concerne ceux que l'on appelle les ouvriers. Comme nous serons amenés à le constater en décrivant le contexte familial de la jeune Mary Travers, monsieur et madame tout le monde écrivent rarement leur vie. Il n'en va toutefois pas de même en ce qui a trait à la bourgeoisie. Ainsi, l'historiographie peut parfois nous en parler avec plus de précision, qu'il s'agisse de la bourgeoisie francophone ou anglophone :

Les grandes familles bourgeoises, mieux connues grâce aux recueils biographiques et aux photographies anciennes qui permettent de voir leur cadre de vie luxueux, forment un milieu de vie sociale intense. De plus, les activités de travail, de voisinage, de charité et de loisir mettent régulièrement ces familles en contact les unes avec les autres. Vivant dans les mêmes quartiers, attirés par leurs affaires au même endroit, leurs membres prient aux

mêmes temples et leurs enfants fréquentent les mêmes institutions d'enseignement.⁴

Toutefois, chez les ouvriers, malgré des informations fragmentaires et d'après ces mêmes chercheurs, on peut difficilement considérer le père, dans les faits, comme étant le seul et unique soutien de famille au début du XX^e siècle :

Le bas niveau des salaires dans plusieurs secteurs et l'irrégularité de l'emploi font que le revenu du travailleur est généralement insuffisant. Dans la majorité des cas, le salaire du chef de ménage ne permet pas de faire vivre une famille et il faut plus d'un salaire par famille pour joindre les deux bouts. Les employeurs ne manquent pas de tirer profit de cette situation. Ils recourent volontiers au travail des enfants. [...] La main-d'œuvre féminine constitue un autre groupe particulièrement exploité.⁵

On peut constater à quel point la volition, chez le chercheur, d'une vision d'ensemble, quant à l'articulation quotidienne du rôle de soutien de famille, peut faire en sorte que des nuances importantes lui échappent. Il apparaît donc incontournable, dans ce genre de recherche, de considérer, individuellement, les pratiques des différentes classes sociales. Cependant, pour les besoins de notre recherche, nous nous concentrerons sur la classe ouvrière, au sein de laquelle ont grandi Madame Bolduc et Gilles Vigneault.

Si le père, selon toute vraisemblance, n'est pas le seul et unique soutien de

⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise, (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 222.

famille au début du XX^e siècle — nous le verrons un peu plus loin en abordant les rôles de la mère et de l'enfant — cela ne fait pourtant pas de lui et de son épouse des êtres égaux à tous les points de vue. Bettina Bradbury nous en fournit, en quelques lignes, une vision on ne peut plus convaincante :

Le mariage était le début d'un rapport entre mari et femme, qui se poursuivait en général jusqu'à la mort de l'un des conjoints. L'inégalité et la complémentarité de ce rapport étaient exposées clairement dans le Code civil, lequel assignait aux hommes la responsabilité de subvenir aux besoins de la famille et de traiter avec les institutions juridiques, économiques et sociales, tandis qu'en se mariant les femmes, elles, se voyaient retirer ces droits.⁶

Étonnamment, dans cet extrait, B. Bradbury nous semble considérer la responsabilité de subvenir aux besoins de la famille comme un droit. Toutefois, notre objectif n'étant pas de commenter la vision de tel ou tel auteur, nous retiendrons de nos lectures que, d'une façon importante, la division sexuelle des rôles détermine la place de chacun et dans la famille et dans la société. La socialisation de l'enfant s'effectue donc dans un contexte socio-économique où le rôle du père, représentant l'autorité familiale, chargé de plus grandes responsabilités que la mère — qu'il assume ou non ces dites responsabilités — est assorti d'un statut équivalent. D'ailleurs, le Code civil du Québec de 1806 est assez clair quant aux rôles et aux statuts du père et de la mère :

Ce Code civil ne remet pas en question le mariage civil ni l'individualisme comme fondement du sujet autonome. Mais ce sujet de droit, ce ne sera plus *que* le père de famille. La femme *mariée* est particulièrement touchée. Elle

⁶ Bettina Bradbury, *Familles ouvrières à Montréal*, Montréal, Boréal, 1995, p 99.

doit obéissance à son mari. Elle est assimilée aux « incapables » : elle doit avoir l'autorisation du mari pour tout ce qui engage publiquement : toucher un salaire, travailler, entreprendre une action en justice. C'est au mari qu'il revient de fixer le domicile conjugal. Il administre ses biens. L'adultère de la femme est passible d'une peine de prison, tandis que le mari risque seulement une amende s'il entretient une concubine sous le toit conjugal⁷.

Dans ce contexte de soumission, quel rôle la mère est-elle invitée à jouer ?

2.1.2 Le rôle de la mère

Dans les faits, le rôle ou, plutôt, les rôles de la mère au sein de l'unité familiale, sont loin d'être moins importants que ceux tenus par le père. Cependant, comme nous l'avons observé précédemment, ces rôles ne jouissent pas de la même reconnaissance juridique et sociale et ne sont évidemment pas auréolés du même statut. Que la mère travaille à l'extérieur de la maison, dans l'industrie légère, par exemple, ou qu'elle travaille chez elle dans le cadre du système parcellaire ou *sweating system*⁸, elle doit continuer à s'occuper, par surcroît, de l'entretien de la maison, du ménage, de la planification et de la préparation des repas, etc. Et même si les enfants sont assez vieux pour prendre en charge certaines de ces tâches — comme ce fut le cas, nous le verrons, pour l'une des filles de Madame Bolduc — c'est encore à la mère qu'échoit la responsabilité de la supervision de ces travaux. Et tout ce travail s'effectue pour un salaire de beaucoup inférieur à celui du père. Les

⁷ Marie-Blanche Tahon, *La famille désinstituée, introduction à la sociologie de la famille*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 57.

⁸ Au début de notre siècle, le *sweating system* est très répandu dans l'industrie du vêtement. L'entrepreneur n'effectue que la coupe des pièces à l'usine ; la couture est faite par des femmes qui travaillent (pour le compte d'intermédiaires) à domicile ou dans de petits ateliers.

recherches québécoises en historiographie nous en fournissent de belles illustrations :

La croissance de l'industrie entraîne une expansion du *sweating system* dans les campagnes, embrigadant dans ce régime d'exploitation des milliers de femmes rurales. Les attitudes sexistes contribuent à perpétuer ces pénibles conditions de travail de la main-d'œuvre féminine. L'idéologie de la mère au foyer fournit une justification facile du travail à domicile développé dans le cadre du *sweating system*. La conception du revenu de la femme entendu comme revenu complémentaire à celui du chef de famille justifie le maintien du salaire féminin à un niveau inférieur à celui des hommes, y compris dans l'enseignement⁹.

Le statut de mère au foyer ou de maîtresse de maison, dépendante de son mari, dans un contexte socio-économique où l'importance du salaire est liée à l'importance du travail, ce statut ne jouissait pas d'un grand prestige. Si les femmes n'étaient pas rémunérées pour leurs travaux domestiques, il apparaissait presque apodictique que la nature de ces travaux ne revête que peu d'importance pour l'équilibre global tant de la famille que de la société. Comme le précise Bettina Bradbury : « Le travail domestique n'est certes pas nouveau pour les femmes ; ce qui est nouveau, c'est leur dépendance à l'égard des salaires gagnés par d'autres membres de la famille¹⁰. »

Ainsi, l'enfant naît et grandit dans un environnement social où le père semble jouir d'une crédibilité certaine lorsqu'il s'agit de prendre des décisions d'ordre économique ou juridique, et où la mère est reconnue comme étant la reine du foyer familial ; à notre avis un bien petit royaume qui ne peut faire de celle-ci qu'une bien

⁹ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *op. cit.*, p. 223.

¹⁰ Bettina Bradbury, *op. cit.*, p. 28.

petite reine sans pouvoirs réels. Encore une fois, Martine Segalen commente très bien cette situation :

Accomplir telle ou telle tâche comporte aussi une signification symbolique. Certaines sont plus chargées d'honneur que d'autres et confèrent une attribution d'autorité. [...] La division du travail ne repose ni sur des facteurs biologiques ni sur la simple égalité. Un autre facteur a son importance, sous-jacent dans toutes les sociétés : quelles que soient les tâches que les hommes accomplissent, elles sont définies comme plus honorifiques. Il n'existe aucune société où hommes et femmes soient libres de choisir les tâches qu'ils souhaitent accomplir. Les tâches de contrôle, direction, décision, c'est-à-dire les activités de plus haut niveau qui ne demandent aucune force physique, sont des tâches masculines¹¹.

Ainsi, la répartition des rôles, la division des tâches, relèvent beaucoup plus du domaine culturel que du domaine biologique. Mis à part l'enfantement et l'allaitement, il est permis de penser que ce qui est défini comme tâche masculine dans une société donnée, peut très bien être considéré comme tâche féminine dans une autre société. La question semble beaucoup plus s'enraciner dans une quête de pouvoir que dans une quête d'égalité. Or, dans cette lutte inégale pour le pouvoir — inégale parce que le Code civil est le fruit d'une représentation masculine des rôles — à quoi s'attend-on de la part de l'enfant ?

2.1.3 Le rôle de l'enfant

À la fin du XIX^e siècle, dans plusieurs secteurs de l'industrie, les nouvelles divisions du travail et le perfectionnement de la machinerie permettent à une cohorte

¹¹ Martine Segalen, *op. cit.*, p. 213.

importante de travailleurs non-qualifiés de se faire embaucher par des patrons qui profitent de cette situation pour augmenter, à bon marché, le nombre de leurs travailleurs. La possibilité pour les enfants de se dénicher un emploi s'en trouve, *de facto*, agrandie. Or, comme le souligne Bettina Bradbury — et comme l'a vécu Édouard Bolduc — ce phénomène n'est pas sans porter ombrage au statut du père :

Le travail des jeunes enfants devient donc un double symbole. D'une part pour de nombreux ouvriers masculins, il symbolise la dégradation de leur métier [...] pour les chefs de familles qui ont besoin du revenu additionnel de leurs enfants, il prouve qu'il est impossible de faire vivre une famille avec leurs seuls salaires : leur rôle dans la famille et leur masculinité s'en trouvent du même coup remis en question¹².

Toujours d'après Bettina Bradbury, dans la pensée du XIX^e siècle l'instruction se joint au travail en tant qu'agents de socialisation. Des écarts de points de vue importants existaient entre les éducateurs et les observateurs sociaux quant aux bienfaits respectifs du travail et de l'instruction dans la formation de l'enfant. Étant donné que plusieurs évaluaient que le travail était, pour l'enfant, la meilleure forme d'éducation possible — notre survol du programme d'études au temps de Madame Bolduc en témoignera — on s'efforçait, dans les écoles « d'inculquer aux enfants ces habitudes d'obéissance, de ponctualité, de diligence et d'application qui allaient être exigées d'eux sur le marché du travail¹³. »

Cependant, la présence des enfants en milieu de travail allait subir des

¹² Bettina Bradbury, *op. cit.*, p. 150

¹³ *Ibid.*, p. 161.

changements quantitatifs importants avec la série de mesures de contrôle en matière de travail et de sécurité, mesures proposées par la loi québécoise de 1885 sur les manufactures ; même si ces mesures ne s'appliquaient qu'aux établissements de plus de vingt employés. « Les heures de travail sont officiellement limitées à dix par jour pour les enfants et les femmes. Il est désormais illégal d'employer des garçons de moins de douze ans et des filles de moins de quatorze ans sans l'obtention au préalable d'un certificat spécial de travail¹⁴. » Mais cette loi ne fut réellement appliquée par des inspecteurs que lors de son amendement, en 1888. Cet amendement venait inclure tous les établissements employant moins de vingt personnes et venait aussi interdire l'embauche de garçons et de filles de moins de quatorze ans, sauf dans les maisons privées. « Aux yeux du législateur, apparemment, l'enfance prenait fin à l'âge de quatorze ans¹⁵. » De son côté, Marie-Blanche Tahon pense qu'avec cette nouvelle loi le sens de l'enfant se transformera peu à peu, celui-ci cessant d'être le bâton de vieillesse, dans une société dépourvue de véritables mesures sociales, pour devenir, en quelques décennies, un espoir pour les parents.

Peu à peu, les enfants deviennent *l'espoir des parents*. Ceux-ci espèrent que les enfants deviendront mieux qu'eux. Cela donne sens aux sacrifices auxquels le travailleur consent — il se soumet avec moins de résistance à la discipline de l'usine — et à ceux de la mère de famille astreinte à un dur labeur dans la maison dépourvue de tout confort (pas d'eau courante, pas d'électricité, pas de machines). Cette attente des parents, et les sacrifices qu'ils sont prêts à consentir pour qu'elle se concrétise, exigent que l'enfant s'y conforme. Il est requis qu'il obéisse à ses parents et à ses maîtres, qu'il se

¹⁴ *Ibid.*, p. 164

¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

consacre à l'étude [l'obligation scolaire au niveau primaire allant de pair avec l'interdiction officielle du travail] et n'en soit pas distrait¹⁶.

Les parents faisant maints sacrifices, l'enfant, de son côté, doit faire montre d'obéissance et de vaillance.

Quant à ce qui touche à la division sexuelle des tâches, d'une façon générale, on peut lire chez les différents chercheurs que les garçons avaient plus de chances — même si celles-ci étaient minces — d'être formés comme apprentis dans leur milieu de travail, qu'en avaient les filles. Ainsi, Bettina Bradbury nous dit que « [...] pendant la révolution industrielle à Montréal, les jeunes filles qui restent à la maison pour assister leur mère dans ses tâches domestiques sont plus nombreuses que celles qui occupent des emplois d'ouvrières, de couturières ou de domestiques¹⁷. » Voilà trois types d'emplois féminins qu'il était important de souligner car nous y reviendrons, dans un chapitre ultérieur, en parlant des emplois que Madame Bolduc a occupés dès son arrivée à Montréal.

Le rôle de l'enfant, à l'intérieur des familles ouvrières, des familles semblables à celle de la famille Bolduc, est pour beaucoup constitué d'apprentissages de vie qui serviront aux filles et aux garçons à bien remplir leurs fonctions dans le cadre des positions qu'ils occuperont un jour, en quittant la cellule familiale. L'importance du jeu, de l'exploration de l'imaginaire, de l'intuition ne semble pas

¹⁶ Marie-Blanche Tahon, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷ *Ibid.*, p. 185.

avoir retenu l'attention de celles et de ceux qui ont laissé des écrits sur la famille de cette époque. Nous verrons, dans le chapitre sur les représentations de l'enfant dans les chansons de Madame Bolduc, que le programme d'études du début du XX^e siècle ne se représente pas l'enfant comme un individu mais plutôt, à l'instar de ce que nous venons de constater, comme un adulte en devenir. Les chansons de Madame Bolduc seront naturellement enclines à corroborer cette vision.

2.1.4 Les relations parents/enfants

« En l'absence de systèmes sociaux, les enfants constituent l'espoir d'un recours ultime pour les vieux jours », d'affirmer Martine Segalen qui ajoute aussi :

Dans ce milieu ouvrier, les relations parentales sont modelées, de force, par la dialectique du rapport dominant-dominé. Le médecin, puis l'école, qui essaye le renfermement des enfants, s'y intéressent. Le retour à la maison de la femme, que l'on tente d'éloigner de l'usine afin qu'elle se consacre à ses enfants, est encouragé. On voit bien s'imprimer sur la famille ouvrière un projet qui ne lui appartient pas et qui s'inscrit plus largement dans les visées de la bourgeoisie dominante¹⁸.

L'équivalent québécois de l'esprit de ces résultats de recherches effectuées en France par M. Segalen, se retrouve chez des chercheuses comme Marie-Blanche Tahon, et Bettina Bradbury dont nous avons déjà donné les références. Bien que toutes et tous s'entendent pour affirmer que l'enfant ne fut pas victime, de quelque façon, d'une mère ni d'un père rendus indifférents par un contexte où les décès en très

¹⁸ Martine Segalen, *op. cit.*, p. 190.

bas âge étaient chose courante — nous le verrons de façon précise en parlant de la mère de Gilles Vigneault — il reste que l'enfant était, dès son plus jeune âge, socialisé à l'intérieur d'une famille et d'une société où la bourgeoisie dominait le simple ouvrier et où le simple ouvrier dominait sa conjointe. Ce contexte sera d'ailleurs mis en lumière dans l'étude des chansons de Madame Bolduc. Le rapport à l'enfant, l'adulte incomplet, était en majeure partie un rapport d'autorité, de domination. On préparait l'enfant à assumer son rôle de futur adulte dans une société où le père — couronné du titre de soutien de famille — avait perdu toute idée de révolte face à des conditions de travail inhumaines, et où la mère — insidieusement couronnée reine du foyer — avait subrepticement été éloignée de la manufacture.

L'enfant du début du XX^e siècle nous apparaît donc comme un être subsumé. Ainsi, le rapport parents/enfants pourrait être traduit nommément par le rapport adulte-accompli/adulte-incomplet. L'enfant devait reproduire le modèle adulte existant dans son environnement micro-social et la bourgeoisie continuer d'exercer sa prépondérance. Tout s'accordait pour éviter qu'une génération nouvelle, par un quelconque accès de confiance et de conscience, vienne chambarder le système établi. Mais on oubliait, comme le souligne Geoffrey Tesson, de l'Université Laurentienne :

[...] que chaque fois qu'un enfant naît et traverse les différentes étapes de l'enfance et de l'adolescence pour devenir un adulte, non seulement il vient occuper une position pré-existante dans la société, mais il *reconstruit* lui-même les formes de la société environnante. Ceci vient du fait que l'être humain n'est pas programmé à l'avance pour fonctionner dans une société complexe ; il doit acquérir par un processus d'apprentissage et de construction

toutes les formes de comportements nécessaires à la vie moderne¹⁹.

Effectivement, nous le verrons dans les pages qui vont suivre, la nature humaine n'est pas stagnante mais, au contraire, dynamique. Après les événements de 1929, où des failles importantes du processus de production industrielle — qui, en évaluant de manière imprécise l'importance de l'offre par rapport à celle de la demande — avaient causé des déséquilibres d'ordre international, les rôles allaient changer. La Deuxième Guerre mondiale, comme une sorte de fenêtre ouverte sur le monde, devait nous mettre en contact avec des théories nouvelles. De la fin de la guerre jusqu'aux années 1960, des phénomènes importants — mentionnons le *baby boom* et l'intensification de l'immigration — modifient le visage de la société québécoise.

À la fin des années 1950, la société québécoise est mûre pour un changement de cap. Entre une population qui évolue rapidement au niveau socio-économique et des institutions trop lentes à s'ajuster, la tension est inévitable. La lave qui bouillonne fera éruption en 1960 et provoquera cette course à la modernisation que sera la Révolution tranquille²⁰.

2.2 La famille et l'enfant québécois autour des années 1960-1970

Le rôle de la famille, au cours du xx^e siècle s'est atténué de façon

¹⁹ Jean Lafontant, dir., *Initiation thématique à la sociologie*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1990, p. 37-38.

²⁰ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 194.

considérable en ce qui concerne la socialisation de l'enfant. La responsabilité dans les domaines de la santé, de l'éducation se voit de plus en plus assumée par l'État, parfois même, de dire certains auteurs, aux dépens de la famille. La société québécoise reconnaît, depuis plusieurs années, que les enfants ont droit à maints services professionnels et qu'elle a le devoir de les leur fournir. En plus, les différents agents professionnels, en relation avec l'enfant, qui lui offrent des services de santé, qui d'éducation, qui de loisir, doivent orienter leurs actions selon des règles et des critères définis par l'État. Une représentation telle de l'enfant illustre bien la différence du statut de celui-ci entre le début de ce siècle et aujourd'hui. Nous verrons, plus tard, si les chansons de Gilles Vigneault témoignent de cette différence.

Si le statut de l'enfant se renouvelle, c'est que son rôle a changé à l'instar des rôles de ses père et mère. Pendant la Seconde Guerre mondiale, comme nous l'avons déjà relevé, une nouvelle vision du monde s'offre aux intellectuels québécois. Étant donné que l'Europe est en guerre, les étudiants d'ici, nous le savons, fréquentent beaucoup plus les universités américaines. Ainsi une psychologie moderne et une nouvelle philosophie, ayant principalement l'enfant pour objet d'étude, font rapidement leur entrée dans les universités québécoises. Pour ne nommer, en ces domaines, qu'un des chercheurs parmi les plus influents du 20^e siècle, pensons à Erik H. Erikson, un nom connu de toutes celles et de tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin au développement de la personne, qui a émigré aux États-Unis au début des années 1930 « où il œuvra dans plusieurs universités importantes comme chercheur et

analyste d'enfants et publia différents ouvrages²¹ [...]. » Aussi, il ne faudrait pas passer sous silence la grande influence, au Québec, des théories de Jean Piaget, psychologue suisse, qui a mis en lumière les stades du développement intellectuel de l'enfant et fondé l'épistémologie génétique. La vision de l'enfant et de ses besoins se transforme. En 1963 sous le gouvernement Lesage, la Commission Parent, présidée par le vice-recteur de l'Université Laval, M^{gr} Alphonse-Marie Parent :

[...] propose l'abolition du Département de l'instruction publique, un organisme plus que centenaire, et la création d'un ministère de l'Éducation, flanqué d'un organe consultatif, le Conseil supérieur de l'éducation. Plusieurs groupes cependant s'y opposent, dont l'épiscopat catholique, et il faut plus d'un an pour acheminer un projet de loi à cet effet à la sanction royale (19 mars 1964)²².

Cette loi institue une réforme structurelle majeure. Elle revêt également une grande portée symbolique, puisqu'elle consacre le transfert des responsabilités de l'Église à l'État en matière d'éducation²³.

Dans ce contexte, comment les rôles de chacun se transforment-ils ? Le père est-il toujours le soutien de famille officiel ? La mère règne-t-elle encore au sein de son foyer ? Et l'enfant se doit-il d'être autant obéissant, ponctuel et diligent ?

2.2.1 Le rôle du père

²¹ Richard Cloutier, *Psychologie de l'adolescence*, Montréal, Gaëtan Morin, 1982, p. 16.

²² Jean Provencher, *Chronologie du Québec, 1534-1995*, Montréal, Boréal, 1991, p. 277.

²³ Renée Joyal, *Les enfants, la société et l'État au Québec, 1608-1989 jalons*, Montréal, Hurtubise HMH, 1999, p. 220.

Au fil de notre démarche inductive, il nous est apparu que, si le rôle du père a changé entre les années 1950 et aujourd'hui, c'est beaucoup plus en réaction à une action des femmes que par une conscience, une quête, un désir masculin d'égalité entre les sexes. Comme le précisent les recherches historiographiques :

Entre le tournant des années 1960 et le milieu des années 1980, on peut donc dire que les valeurs restrictives anciennement associées à la féminité se transforment profondément, dans un sens plus favorable à la liberté et à l'égalité. Toutefois cette liberté et cette égalité sont encore loin de se traduire complètement dans la réalité²⁴.

Il suffit de rappeler que jusqu'en 1964, année où la loi 16, au Québec, reconnaît l'égalité juridique des époux, « [...] le Code civil persistait à nier à la femme mariée plusieurs des droits reconnus à l'homme et à faire d'elle, à toutes fins utiles, une mineure ou une irresponsable perpétuelle, entièrement soumise à l'autorité de son mari²⁵. » Comme nous en avons déjà fait mention, le Code civil est, entre autres, une représentation masculine des rôles de l'homme et de la femme. Conséquemment, malgré les efforts des mouvements féministes réformistes ou radicaux, tant que la femme ne dispose pas du droit d'exercer des responsabilités civiles ou financières il lui est difficile d'atteindre à une égalité, formelle ou réelle.

Même si, à la fin de la guerre, le monde du travail s'est profondément transformé, la main-d'œuvre étant plus diversifiée et jouissant d'une formation de

²⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *op. cit.*, p. 566.

²⁵ *Ibid.*, p. 558.

meilleure qualité ; même si les luttes syndicales permettent une améliorations des conditions de travail, l'homme — qui devrait disposer de plus de temps pour sa famille, ainsi que pour assumer quelques responsabilités domestiques — nous semble entretenir les mêmes attitudes et jouer le même rôle de père, de pourvoyeur principal de la famille, de détenteur de l'autorité qu'autour des années 1930. En cela, nous verrons dans les lignes suivantes qu'il est appuyé idéologiquement par l'Église et par certains groupes de femmes. Toutefois, à partir des années 1960 la tendance se manifeste — sans atteindre à la perfection — vers un peu plus d'égalité entre les tâches du père et de la mère, à la maison.

2.2.2 Le rôle de la mère

Nous avons pu voir qu'au cours des années 1930, une idéologie dominante tendait à définir le rôle de la mère comme reine du foyer et responsable des soins à sa famille. D'ailleurs, Madame Bolduc sentira souvent le besoin de s'excuser de son choix de carrière un peu déviant par rapport à cette idéologie. Du côté de la formation académique, on encourage les jeunes filles « à s'inscrire dans les écoles ménagères régionales qui prennent un nouvel essor à partir de 1937 sous la direction de l'abbé Albert Tessier : on vise à y préparer des "femmes dépareillées" pour exercer leur vocation de "maîtresses de maisons"²⁶. » Même le mouvement de militantisme féministe, très actif au cours des années 1930 pour obtenir le droit de vote pour les femmes du Québec et qui gagne sa cause en 1940, se fait très discret sur la scène

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

publique jusque au milieu des années 1960. D'ailleurs, les historiennes du collectif Clio parlent de l'époque 1950-1964 comme celle où le militantisme féminin et féministe est, à toutes fins pratiques, silencieux. Loin de posséder les leviers légaux et économiques nécessaires à la reconnaissance de leur égalité et de leur liberté, les femmes rencontrent souvent, dans leurs revendications, une farouche opposition de l'Église, des milieux nationalistes conservateurs et même d'organisations féminines importantes comme les Cercles des fermières. Qui plus est, l'Église met sur pied, quelques temps après la guerre, d'autres organisations féminines rurales et urbaines qui veulent être des boucliers contre les dommages de l'émancipation. Cette vision on ne peut plus conservatrice est, bien sûr, très parente de celle défendue par l'Église et les autorités.

Selon cette vision, la femme est par nature inférieure à l'homme, ou du moins foncièrement différente de lui, si bien qu'elle doit, sous peine de trahir sa féminité, se tenir à l'écart des domaines strictement masculins que sont le travail rémunéré, les professions ou la politique, pour se réaliser dans la sphère qui lui est propre, c'est-à-dire sa vocation d'épouse aimante et fidèle, de mère dévouée et de ménagère industrielle. Même en dehors des milieux traditionalistes, cette vision de la femme dépendante et soumise est largement répandue par la presse et les médias²⁷ [...].

Ce discours tenu par l'Église et les autorités est difficile à concilier avec celui que les femmes se sont vu servir, pendant la guerre, alors qu'on les incitait à s'éloigner de leurs rôles traditionnels, à faire leur effort de guerre, en remplissant des tâches très diversifiées. Sans doute croyait-on que celles-ci s'empresseraient de retourner à la maison comme elles l'avaient fait sitôt terminée la guerre de 1914-

²⁷ *Ibid.*, p. 557.

1918. Le devoir des femmes, disait-on, était de céder la place aux soldats démobilisés. Dans la même ligne de pensée que l'historienne Ruth Roach-Pierson²⁸, on peut conclure que lorsque le climat d'urgence fut passé on a pu voir une fois de plus triompher les attitudes traditionnelles à l'égard du rôle des femmes. Mais, bien que plusieurs femmes soient retournées à leurs foyers après la fermeture graduelle des usines de guerre, le travail salarié féminin a continué de se développer au cours des années 1950.

Les revendications féminines et féministes ont donc conduit la société québécoise, à partir des années 1960, à adopter une nouvelle attitude à l'égard de la famille et des rôles des acteurs qui la composent. On n'a plus la même attitude envers la mère qui travaille à l'extérieur du foyer. Chacun des conjoints profite d'une plus grande autonomie financière. Aussi, l'enfant étant de plus en plus considéré comme un individu, et beaucoup moins comme la raison de vivre du couple, on commence à mettre plus d'emphasis sur la valeur des relations amoureuses et de l'épanouissement du couple. La mère peut exprimer son désir et son droit de n'être plus la seule éducatrice et la seule ménagère au sein de sa famille. Ainsi, l'analyse des chansons de Gilles Vigneault saura nous montrer un enfant beaucoup moins accolé à l'identité de ses parents. Cela dit, toutefois, sans vouloir réduire l'œuvre de cet artiste à un simple reflet des valeurs sociales de son temps.

2.2.3 Le rôle de l'enfant

²⁸ Ruth Roach-Pierson, *Les Canadiennes et la Seconde Guerre mondiale*, Ottawa, Société historique du Canada, 1983, 32 p.

En 1943, sous le gouvernement Godbout, une loi entre en vigueur qui impose la fréquentation scolaire des enfants de 6 à 14 ans sous peine d'amende pour les parents.

La plupart des opposants à l'instruction publique obligatoire sont liés de près ou de loin à l'Église catholique. [...] Pourtant, dès 1929, Rome reconnaît les droits de l'État en matière d'éducation. [...] Au Québec, il faut attendre 1942 pour que le comité catholique du Conseil de l'instruction publique approuve l'instruction obligatoire, à l'instigation de Victor Doré notamment. Le Québec est la dernière province canadienne à adopter une loi rendant la fréquentation scolaire obligatoire. Le taux de fréquentation scolaire y est alors le plus bas au Canada, surtout chez les enfants de treize et quatorze ans. Il semble qu'après l'adoption de la loi de 1943, la fréquentation scolaire se soit sensiblement accrue, particulièrement dans les villes. Elle atteint 56% en 1953-54²⁹.

De plus en plus, c'est à l'école que l'enfant ira acquérir une formation, et non plus en milieu de travail. De façon importante les enfants s'en trouvent de moins en moins conviés à participer au renflouement des goussets de la famille. L'enfant est donc appelé à acquérir des connaissances nécessaires à sa propre émancipation, au lieu d'apprendre, comme c'était souvent le cas autour des années 1930, à devenir un soutien pécuniaire pour des parents qui vieillissaient et qui, ne pouvant compter sur l'appui d'aucune mesure sociale, devaient faire appel à sa bienveillance pour assurer leur survie. Aussi, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, le nouveau programme d'étude mettra l'emphasis sur une nouvelle perception de la nature même de l'enfant. Plus nous approcherons des années 1960 et plus l'enfant, à partir des manuels scolaires, sera éduqué et instruit d'après des modèles touchant son environnement immédiat, au lieu des modèles abstraits proposés jusque-là. L'enfant

²⁹ Renée Joyal, *op. cit.*, p. 176.

ainsi socialisé en dehors du cadre familial, apprend lentement à critiquer les idées reçues. Il a de plus en plus le droit de s'exprimer et on lui laissera, graduellement, le temps et l'espace pour le faire. Il s'éloigne peu à peu de ce modèle d'enfant qui obéit aveuglément à toute autorité parce que c'est l'autorité. Il a le droit de questionner, d'autant plus qu'il acquiert, de jour en jour, les connaissances pour le faire. Car, en plus de l'école, la télévision, à partir de 1952, le branchera sur un monde que ses parents découvriront en même temps que lui. « D'inspiration américaine, la nouvelle pédagogie propose un enseignement moins directif, moins livresque, qu'on veut mieux adapté à la personnalité de l'enfant et aux divers rythmes d'apprentissage d'une large population hétérogène. On souhaite que la discipline rigide cède le pas à la liberté, à la création et à la spontanéité³⁰. » Les chansons de Gilles Vigneault, comme nous le verrons, témoignent de la réalisation de ce souhait.

2.2.4 Les relations parents/enfants

S'il est un phénomène ayant marqué de façon significative l'évolution de la famille au cours des années 1960, c'est sûrement l'utilisation répandue de la pilule comme moyen de contraception. Jusque là, le couple qui voulait limiter le nombre des naissances devait soit pratiquer l'abstinence ou le *coïtus interruptus*, soit utiliser la méthode d'Ogino-Knaus ou le condom. Cette dernière méthode rendait l'homme responsable de la contraception, du contrôle du nombre des naissances. Avec l'avènement de la pilule, ce contrôle est désormais sous la responsabilité de la femme.

³⁰ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *op. cit.*, p. 602-603.

Mais, conséquence beaucoup plus importante, en ce qui regarde l'enfant lui-même, l'enfant qui naît est désormais voulu, voire souhaité par les deux parents. Avec l'ancienne méthode, plusieurs enfants sont nés de l'échec du moyen contraceptif utilisé. Nous n'allons pas jusqu'à dire que tous les enfants nés dans ce contexte ne furent jamais acceptés et aimés par leurs parents ; simplement, leur naissance est souvent arrivée comme un événement inopiné dans un contexte économique familial défavorable. Donc, de plus en plus, l'enfant qui naît est un enfant désiré, un enfant dont on a planifié la venue au sein de la famille. Autre phénomène, nous l'avons déjà souligné, les services à l'enfant, comme la santé et l'éducation, passent graduellement sous la responsabilité et le contrôle de l'État. Avec la démocratisation de l'enseignement, dans le prolongement d'un discours public qui encourage la poursuite des études depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les parents savent que leur enfant a de bonnes chances d'accéder un jour à des postes importants et ils l'encouragent à persévérer dans cette voie en lui faisant comprendre l'importance de poursuivre sérieusement ses études. Les bienfaits de la formation académique de l'enfant ne devant retomber que sur lui-même, il apparaît important pour les parents que ce dernier comprenne clairement l'enjeu que représente sa formation et ce, dès son plus jeune âge. Ainsi, à partir des années 1960, le rapport d'autorité et la méthode coercitive, font graduellement place au dialogue, à l'échange. L'enfant est dorénavant considéré en tant qu'individu évoluant dans un temps et dans un espace qui lui sont particuliers. C'est ce que nous appelons, l'enfant *sui generis*, en opposition à l'enfant *subsumé* des années 1930. La comparaison entre les représentations sociales de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault, eu égard à

l'enfant, sauront apporter des arguments favorables à ce postulat d'opposition.

DEUXIÈME PARTIE
DES CHANSONS DE MADAME BOLDUC
ET DE GILLES VIGNEAULT

CHAPITRE 3

LES CHANSONS DE MADAME BOLDUC ENTRE 1929 ET 1941

3.1 Présentation de Madame Bolduc

L'évolution de la chanson au Québec a été très influencée par La Bolduc, et ses chansons occupent une place à part dans le patrimoine des chansons québécoises. D'après *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (Toronto, 1992) : « Bien qu'elle ait eu beaucoup d'imitateurs, personne ne l'égalait¹. »

En furetant sur le réseau internet, nous avons eu la surprise de découvrir un site dont l'une des pages était dédiée à Madame Bolduc. Nous en avons extrait le paragraphe précédent, sachant toutefois que sa valeur en tant que source scientifique est assez limitée. Ce que prouve au moins ce site, c'est que l'œuvre de Madame Bolduc continue d'intéresser tout comme les repiquages de ses chansons sur des enregistrements numériques. Cela a le mérite de mettre en relief le fait que cette auteure-compositeure a pu traverser le siècle avec des chansons toutes simples, écrites et interprétées sans prétention. Pourrions-nous en dire autant des critiques et des intellectuels qui, à son époque, l'ont si souvent décriée ?

¹ Bibliothèque nationale du Canada, *Les Canadiennes et la musique. La Bolduc (Mary Travers) (1894-1941) Interprète, parolière*, <http://www.nlc-bnc.ca/digiproj/women/fwomen2c.htm>

Au long de ce chapitre, nous dirons quelques mots sur l'enfance de Madame Bolduc et sur les événements importants qui ont marqué sa vie de mère et d'artiste entre 1929 et 1941. Nous croyons que ces informations sur ses rôles d'enfant, de mère et d'artiste sauront nous être d'une utilité manifeste lorsque nous étudierons les représentations de l'enfant dans ses chansons

3.1.1 Son enfance

D'entrée de jeu, — étant donné que l'enfant, au début du XX^e siècle, semble se définir beaucoup plus par ses liens filiaux que par sa nature intrinsèque ; on est d'abord *l'enfant de* avant d'être naturellement un enfant — il faut tenir compte du fait que les passages de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte, pour la jeune fille de l'époque de Madame Bolduc, sont loin d'apparaître comme des périodes bien définies. Denise Lemieux et Lucie Mercier le soulignent :

D'ailleurs, des travaux historiques récents révèlent que la catégorie des jeunes filles n'a pas toujours existé ; elle émerge avec les délais instaurés en Occident entre la puberté et l'âge au mariage, soit vers le XVII^e siècle, tandis que le terme lui-même ne daterait que du XIX^e siècle. Faire l'histoire des jeunes filles, c'est déjà aborder la vie adulte à travers les rôles auxquels on les destine².

Dans sa biographie, David Lonergan nous dit que « Mary Rose Travers naît à

² Denise Lemieux, Lucie Mercier, *Les femmes au tournant du siècle 1880-1940. Âges de la vie, maternité quotidienne*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, p. 21.

Newport le 24 juin 1894 et est baptisée le même jour³. » Cependant, d'après Lina Remon, elle serait née le 4 juin 1894. Voici ce qu'elle écrit en note de bas de page : « À Newport, le registre confirme le 4 juin 1894 mais tous les autres documents utilisés au cours de sa vie indiquent le 24 juin. Pour elle, c'était le 24 juin⁴. » Quoi qu'il en soit, Mary Travers est la fille de Lawrence Travers et d'Adéline Cyr, et elle est née à Newport, en Gaspésie, à l'embouchure de la Baie des Chaleurs. Son père est d'ascendance Irlandaise. Mary est la première enfant d'un deuxième lit. On dit qu'elle est une belle fille, costarde et qu'elle effectue facilement les tâches quotidiennes. « La participation des enfants aux travaux et aux loisirs des adultes demeure un des traits de la vie familiale québécoise pour de larges fractions de la population avant la Deuxième Guerre mondiale⁵. » On dit aussi qu'elle apprend à travailler le bois, avec son père, en effectuant divers petits ouvrages de menuiserie. Car son père, pêcheur de métier, est devenu journalier à Newport suite à la famine de 1886. « En janvier 1886, la Charles Robin & Co. qui détient le monopole de la pêche à Newport fait faillite. Une autre compagnie fait de même, la LeBoutillier Brothers. Les deux compagnies contrôlent à peu près toutes les pêcheries de la Baie des Chaleurs ; leur fermeture entraîne celle des magasins généraux⁶. » Les Robin font partie des quelques marchands, venus des îles anglo-normandes, qui dominent le secteur des pêcheries. En parlant des villages de pêche de la Côte-Nord, de la Gaspésie et des Îles-de-la-Madeleine, des historiens nous précisent :

³ David Lonergan, *La Bolduc. La vie de Mary Travers*, Bic, Isaac-Dion, 1992, 216 p.

⁴ Lina Remon, *Paroles et musiques. Madame Bolduc*, Montréal, Guérin, 1993, p. 3.

⁵ Denise Lemieux, Lucie Mercier, *op. cit.*, p. 68

⁶ David Lonergan, *op. cit.*, p. 11-12.

Au 19^e siècle, ces localités sont très isolées et ne sont accessibles que par bateau. Leur population vit de pêche et d'une agriculture de subsistance. Elles sont sous la coupe de marchands ou de compagnies commerciales, qui exercent un monopole de fait sur l'achat de leur production et sur la vente des produits importés⁷.

L'enfance de Mary Travers, comme celle des enfants de familles ouvrières de son temps, s'inscrit beaucoup plus dans un processus de survivance que dans un contexte d'émancipation personnelle. Nous l'avons vu au chapitre 2, le bas niveau des salaires et l'irrégularité de l'emploi, générateurs de revenus insuffisants, font en sorte que la survie du corps semble le disputer à la vie, voire à l'émancipation de l'esprit. David Lonergan nous décrit ce que devait être l'environnement physique immédiat de ces enfants :

On a peine à imaginer les conditions de vie de ce début de siècle : des maisons petites, plus ou moins salubres, mal ou pas isolées, faiblement éclairées par de mauvaises lampes à l'huile, chauffées au bois par des poêles d'une faible efficacité, les toilettes à l'extérieur, pas d'eau courante sauf quand il y a une pompe dans la maison. Les enfants couchent dans l'unique pièce à l'étage. Une situation compliquée par une hygiène et une alimentation déficientes qui entraînent de nombreuses maladies⁸.

Mary Travers ne vit pas dans des conditions différentes des enfants qui la côtoient. Ce niveau de vie, faute de points de comparaison proximaux, doit donc sembler normal à cette Gaspésienne qui fréquentera l'école le temps d'apprendre à lire et de mémoriser son petit catéchisme, tout en assimilant son futur et véritable métier,

⁷ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, p. 199-200.

⁸ David Lonergan, *op. cit.*, p. 14.

soit celui de bonne épouse et de bonne mère de famille. « Au cours du XIX^e siècle, on représente les âges de la vie selon une version profane, tandis que l'on scinde en des illustrations distinctes les représentations des destins masculins axés sur la carrière et des destins féminins axés sur la maternité⁹. » En plus, étant donné qu'elle est de taille et de force physique supérieures à la moyenne, son père, qui lui donne le surnom de Frank, lui apprendra à poser des collets, à chasser et à aller chercher le bois. Elle en gardera une passion pour la forêt et pour la chasse. Tout en sachant qu'elle n'est pas vérifiable, nous émettons l'hypothèse que cette parenthèse importante dans le processus de sa socialisation lui servira à développer cette attitude, un peu déviante par rapport au modèle dominant de femme au foyer, qui lui permettra d'accepter de s'éloigner du foyer familial pour exercer son métier d'artiste. Rappelons-nous, comme nous l'avons dit au deuxième chapitre, que la mère, même si elle occupe un emploi à l'extérieur du foyer, demeure quand même responsable de l'entretien de la maison, du ménage, de la planification et de la préparation des repas.

Au départ, dans un contexte de larges familles et d'un mode d'organisation familiale façonné par les besoins de main-d'œuvre du milieu rural, on inculque aux enfants des pratiques de travail et les valeurs communautaires qui les soutiennent. Bien que ce mode de vie soit largement battu en brèche à mesure que progresse l'industrialisation, l'univers domestique constitue un enclos où subsistent plus longtemps des modèles de socialisation des fillettes conviées à adopter très tôt des comportements d'adulte¹⁰ [...].

C'est aussi son père qui l'encouragera à explorer le violon, la musique à

⁹ Denise Lemieux, Lucie Mercier, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

bouche et la guimbarde. « À 12 ans, on la considère dans le village comme une enfant prodige et elle joue pour quelques sous dans les veillées, les mariages. Son répertoire se compose de mélodies irlandaises qu'elle a apprises des Travers et de quelques airs canadiens français, legs des Cyr¹¹. » L'esprit de ce répertoire sera d'ailleurs sous-jacent à l'ensemble de son œuvre musical. En 1907, vers l'âge de treize ans, en quittant la Gaspésie elle quittera aussi l'enfance pour aller travailler à Montréal, soit comme domestique chez les bourgeois, soit comme employée dans les manufactures. Au chapitre précédent, nous avons appris que dans l'enfance les jeunes apprenaient entre autres l'obéissance, la ponctualité, la diligence et l'application. Ainsi, lorsque nous disons que Madame Bolduc a quitté l'enfance à l'âge de treize ans, c'est qu'il nous semble qu'elle avait, à ce moment, terminé l'acquisition des compétences nécessaires pour se rendre, sur le terrain, transformer ces compétences en performances, dans l'exercice de différents métiers. Ces métiers, elle les a appris en les exerçant toute jeune à la maison.

Le faible développement des notions de carrière, de diplôme et d'orientation professionnelle concernant les filles au tournant du siècle renvoie de toute évidence à ces rapports mal définis entre le système scolaire et le marché du travail. Au niveau culturel, il existe peu de rôles féminins de travailleuse. À l'exception des métiers d'institutrice et de religieuse auxquels tout le système d'éducation semble ordonné, d'autres mécanismes que les diplômes donnent accès à l'emploi, monnayant sur le marché du travail des activités déjà exercées par les femmes dans les foyers¹².

Ce tour d'horizon de l'enfance de Madame Bolduc, quoique bref, résume assez

¹¹ David Lonergan, *op. cit.*, p. 17.

¹² Denise Lemieux, Lucie Mercier, *op. cit.*, p. 87.

bien les informations qu'il nous a été possible de recueillir à l'intérieur des quelques sources que nous possédions. C'est donc à l'âge de treize ans que la petite Mary Travers débarque sur un quai de gare, dans la grande métropole, pour entreprendre sa vie d'adulte, après avoir définitivement quitté l'école. Il faut préciser ici que le fait de quitter l'école à cet âge, ne fait pas de Mary Travers une exception parmi les enfants de son âge. L'historiographie nous montre bien qu'à cette époque : « Les enfants continuent de quitter l'école après leur première communion, vers 10-11 ans, et peu poursuivent généralement au delà de la 6^e année¹³. »

3.1.2 De 1929 à 1941

David Lonergan nous dit que « Mary s'exile à Montréal pour aller vivre avec sa demi-sœur, Mary-Ann qui travaille comme domestique dans une famille bourgeoise. Elle a 13 ans et n' a jamais quitté son village¹⁴. » Lina Remon nous résume assez bien cette période de la vie de Mary Travers, depuis son entrée dans la grande métropole jusqu'à ce qu'elle devienne madame Édouard Bolduc :

Vers l'âge de 13 ans, Mary arrive à Montréal pour travailler comme bonne ou fille à gages : une de ses demi-sœurs lui avait trouvé cet emploi dans une maison du carré Saint-Louis. Pour elle, ainsi que pour beaucoup de Gaspésiens exilés par le manque de travail, c'est la vie montréalaise qui commence. Travaillant dans des maisons privées et des manufactures, celle-ci rencontre un jour Édouard Bolduc, plombier et violoneux, qu'elle épouse en

¹³ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *op. cit.*, p. 622.

¹⁴ David Lonergan, *op. cit.*, p. 21.

août 1914¹⁵. Mary Travers devient alors M^{me} Édouard Bolduc et connaît jusqu'en 1927 une vie familiale traditionnelle, avec les nombreuses grossesses, [l'auteur nous précise, en note de bas de page : Elle eut une douzaine de grossesses mais quatre enfants seulement ont survécu. Au printemps 1992, il en reste trois : Lucienne, Réal et Fernande.] les deuils, les joies et les peines¹⁶.

À partir de 1928, après sa rencontre avec Conrad Gauthier, du Monument national, — souvenons-nous que c'était, pour tout artiste, l'endroit de prédilection pour faire ses premiers pas sur les planches — où elle est appelée à remplacer un musicien, sa carrière d'artiste prend véritablement son essor. Après avoir enregistré quelques chansons du répertoire folklorique de l'époque, elle obtient ses premiers vrais succès avec des chansons dont elle écrit elle-même les paroles et compose elle-même la musique. En corrélation avec l'expansion de son succès, sa popularité s'accroît de jour en jour. Elle devient connue à travers la province et on la sollicite partout.

En 1931, au Québec, les tournées existent mais elles sont rares, surtout si elles sont dirigées par une femme, et ceux ou celles qui les organisent ne s'aventurent pas tellement dans les régions éloignées ; ces tournées en provinces s'avèrent souvent être une expédition plutôt qu'un voyage d'agrément. Mais M^{me} Bolduc, en bonne Gaspésienne qui n'a pas peur des distances, est déterminée et audacieuse. Elle s'associe à une troupe de vaudeville, appelée aussi burlesque, s'achète une voiture et part à la conquête de son public¹⁷.

¹⁵ David Lonergan nous précise que ce mariage a été célébré le 17 août 1914. David Lonergan, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ Lina Remon, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

Bien sûr, ses absences de plus en plus fréquentes de la maison, obligeront sa fille Denise à prendre la relève auprès de son frère et de ses sœurs. On eût pu s'attendre à ce que son époux, Édouard, alors chômeur, prenne en charge cette grande responsabilité, mais les tâches ménagères — nous l'avons déjà vu en parlant des rôles de la mère dans les années 1930 et nous le reverrons dans ses chansons — étaient une responsabilité de femme ; même si cette femme n'était âgée que de 14 ans. Pourtant, la jeune Denise caressait un tout autre rêve à propos de son avenir. Elle accompagnait déjà sa mère au piano et le monde du spectacle exerçait sur elle une attraction indéniable. Mais, en ces années et au risque de nous répéter, le rêve et l'émancipation personnelle ne faisaient pas partie de la liste des qualités et des valeurs à inculquer à l'enfant.

De son côté, Denise affirme son désir d'entreprendre une carrière artistique et se contente de plus en plus difficilement de n'être que la pianiste de studio de sa mère. Mary a beau lui expliquer qu'elle n'a que 14 ans, Denise ne veut rien savoir. Mary impose son autorité d'autant plus que ses fréquentes absences l'obligent à déléguer ses tâches domestiques à Denise qui devient la deuxième mère de Lucienne, Réal et Fernande¹⁸.

Ainsi, d'après sa mère, Denise est beaucoup trop jeune pour entreprendre une démarche d'émancipation personnelle. Cependant, elle est assez vieille pour prendre la responsabilité de trois autres enfants. Elle obéit donc à sa mère. Elle semble s'inscrire malgré elle — même si aucun document ne peut appuyer ce postulat — dans une sorte de présent répétitif où le futur n'existe pas, même sous forme de rêve. En cela, cette mère et cette fille paraissent adopter des comportements tout à fait

¹⁸ David Lonergan, *op. cit.*, p. 82.

fidèles à l'esprit des rôles attribués aux femmes des années 1930. Toutefois, nous ne voulons pas laisser croire ici que Madame Bolduc accepte d'emblée de quitter sa famille aussi fréquemment sans en éprouver quelque remords :

Elle s'inquiète pour ses enfants, se demande comment Denise s'en tire et comment Édouard réagit. Elle vivra toujours ses tournées dans le déchirement. D'un côté, heureuse de chanter, de rencontrer son public et de bien gagner sa vie, de l'autre persuadée qu'elle ne remplit pas adéquatement son rôle de mère dont la place est à la maison à veiller au bonheur de son mari et de ses enfants¹⁹.

Nous pourrions facilement continuer de colorer ce portrait des activités artistiques de Madame Bolduc, depuis 1928 jusqu'à sa mort, survenue le 20 février 1941. Cependant, ce qu'il nous importait de voir, au cours de ce bref survol de cette partie de sa vie, c'est que Madame Bolduc, représentant un modèle un peu déviant par rapport au modèle dominant de la femme au foyer, semble avoir adopté, face à ses propres enfants, une attitude de mère traditionnelle. Il sera maintenant intéressant, d'autant plus que là se trouve le nœud de notre étude, de voir, dans les textes mêmes des chansons de Madame Bolduc, de quelle façon cette dernière se représente le statut et le rôle social de l'enfant. Pour ce faire nous avons retenu quelques textes qui, soit parlent nommément de l'enfant, soit mettent en relief les relations parents/enfants, soit nous informent des différents rapports de l'enfant à l'autorité. Nous y verrons aussi comment l'enfant s'inscrit dans le temps et dans l'espace.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

3.2 Les représentations sociales de l'enfant et de la famille dans les chansons de Madame Bolduc

Les textes que nous avons retenus, parmi les chansons de Madame Bolduc, sont tirés de l'ouvrage de Lina Remon²⁰. Ainsi, les extraits que nous citerons seront suivis du titre de la chanson, en italique, du numéro de la page correspondante ainsi que de la date d'enregistrement sur disque 78 tours.

3.2.1 Le rôle du père

Comme cela a été mentionné dans les chapitres précédents, le rôle du père, à cette époque, est d'abord celui d'un pourvoyeur. Ainsi est-il habituel que le père soit moins attaché à la maison que ne l'est la mère. L'extrait qui suit est tiré d'une chanson comique, *La cuisinière*, qui met en scène une femme autour de laquelle tournent quelques prétendants que cette dernière s'applique à ridiculiser, fidèle à la bonne morale de cette époque. Nous y découvrons que le concept d'acceptabilité opère à merveille en cela que le discours culturel tenu par l'auteure, s'accorde parfaitement avec les principes moraux de l'époque.

Il se présente un p'tit senteux qu'était pas bête à voir
 l' s' fourrait l' nez dans les chaudrons ainsi que dans l'armoire
 J'ai pris mon manche à balai, j'y ai cassé dessus les reins
 Partout sur le corps, j' l'ai sapré dehors.

La cuisinière, p. 46, 06/12/1929.

²⁰ Lina Remon, *op. cit.*

Dans cet extrait de chanson, nous voyons que la place de l'homme n'est pas dans la maison ni dans les affaires de la maison. Les chaudrons, donc la nourriture et sa préparation, ainsi que les armoires, là où sont rangés les outils de préparation et de service de cette nourriture, ne sont pas une affaire d'homme ni surtout d'étranger. Une telle déclaration spontanée de la part de Madame Bolduc, à l'intérieur d'une chanson qui doit être interprétée en public et qui sollicite donc l'assentiment immédiat — car ce genre de discours s'inscrit à l'intérieur du concept de performance dont nous avons déjà parlé — de ce même public, une telle déclaration ne peut que traduire la vision de cette dernière quant au rôle du père dans sa maison à elle.

Le prochain extrait, tiré d'une autre chanson comique, *Regardez donc mouman*, insiste sur les valeurs sociale et morale de la famille. Encore une fois, le concept d'acceptabilité y est renforcé par l'intertextualité pressentie avec les conceptions morales et sociales de l'Église, initiatrice des programmes d'études de cette époque — programmes sous-jacents à l'esprit des manuels scolaires — qui valorisent les rôles du père et de la mère à l'intérieur de cette unité sociale fondamentale : la famille.

Le clergé, en raison de son ascendance sur les masses, était implicitement mandaté pour maintenir un ordre social qu'on voulait immuable. « On n'est donc pas surpris de voir l'alliance qui s'établit entre la bourgeoisie, tant francophone qu'anglophone, et le clergé. (...) Non seulement les dispositions juridiques sont-elles raffermies, mais ses (le clergé) bases matérielles sont solidifiées. (...) L'Église est donc en mesure d'imposer ses conceptions morales et sociales : respect de l'autorité, obéissance aux directives des évêques, primauté de la famille, épuration des mœurs, condamnation formelle des phénomènes de déviance. » (D'après Linteau et al. *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la Crise*, Montréal, Boréal Express,

1979, p. 173 et s.)²¹

Ici, nous croyons utile de rafraîchir la mémoire du lecteur en ajoutant quelques précisions sur les concepts d'acceptabilité et d'intertextualité. Pour ce faire nous ferons appel à Micheline Cambron qui nous renvoie aux théories de Frank Kermode²² :

Il faut remarquer que les théories de Kermode se trouvent à toucher les deux lieux d'appréhension de la formation discursive que sont l'intertextualité et l'acceptabilité. L'intertextualité à cause de la continuité qui existe entre toutes les fictions d'un même univers culturel, les littéraires comme les sociétales — cette continuité est déduite par la présence des mêmes paradigmes dans la diversité des fictions ; l'acceptabilité parce que ces mêmes paradigmes sont constamment déplacés, modifiés par divers mécanismes (dénégation, discrédit, refus d'évidences trop patentes) issus des formations sociales singulières. Kermode rend bien compte de cette dialectique particulière aux fonctions paradigmatiques, condamnées à se maintenir tout en se transformant. [...] Intertextualité et acceptabilité apparaissent alors clairement comme les deux concepts qui, dialectiquement, rendent le mieux compte de cette question fondamentale : comment se fait-il qu'à un moment donné, dans une société donnée, certaines choses peuvent s'énoncer et d'autres pas²³ ?

Si vous avez un homme qui est jamais à la maison
Passez-lui donc les beignes en lui donnant des coups de bâton.

Regardez donc mouman, p. 52, 15/01/1930.

²¹ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorées à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois, 1920-1970*, M.A. (Études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1993, p. 30.

²² Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1966, xii + 192 p.

²³ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)* Hexagone, Montréal, 1989, p. 42.

Par extension sémantique, le substantif homme est utilisé ici au sens d'époux. Cet extrait nous montre que l'absence du père à la maison n'est pas le lot de quelques rares familles. Madame Bolduc, s'adressant à la masse populaire, traite de sujets populaires et non de phénomènes sociaux exceptionnels. Voilà sans doute une des raisons qui firent que ses chansons n'ont jamais retenu la faveur de l'élite de son temps. « Certains postes concurrents de CKAC l'apprécient beaucoup moins et pointent en ondes sa vulgarité, ses fautes de français et son style campagnard²⁴. »

Suite à cette citation, il peut sembler paradoxal d'affirmer que le discours véhiculé par les chansons de Madame Bolduc ait été acceptable à son époque. Cependant, cette citation nous amène à considérer que les chansons de Madame Bolduc étaient acceptées par la masse populaire et reniées seulement par une certaine élite qui ne se reconnaissait pas dans la forme de ce discours. Encore une fois nous pouvons constater un écart entre la nature du modèle proposé par l'élite et son actualisation quotidienne par la masse populaire.

Et r'gardez donc mon père ça c'était un homme d'affaires
 Était gros comme un hareng mais ça s'adonne qu'i' en avait d'dans
 Au bout de quatorze ans il avait dix-huit enfants.

Regardez donc mouman, p. 52, 15/01/1930.

Dans un autre extrait de cette même chanson, un des rôle du père, selon toute apparence, était de faire beaucoup d'enfants. Ainsi la qualité du père se mesurait-elle

²⁴ David Lonergan, *op. cit.*, p. 98.

à la quantité des enfants dont il savait être le géniteur. Un nombre élevé d'enfants renforçait l'image physique et sociale du père, alors que le même phénomène, appliqué à la mère — nous le verrons plus loin — renforçait son image morale.

L'extrait suivant, tiré de *Si vous avez une fille qui veut se marier*, nous fait profiter des bons conseils donnés par sa mère à une future mariée. Il est aisé de constater que ces conseils, transposés à l'époque des chansons de Gilles Vigneault — comme nous le verrons en analysant les textes de ce dernier — soit autour des années 1960-1970, ne s'inscriraient dans aucun rapport avec le discours social en général. On ne leur attribuerait donc pas les qualités d'acceptabilité qui semblent leur être sous-jacentes à l'époque où Madame Bolduc les a naturellement et généreusement proférés. C'est dire que la chanson, en tant que récit, est un système ouvert et que ses conditions d'acceptabilité changent à mesure que des mécanismes de mise à distance viennent dénier les conditions existantes.

Mais si tous les maris n' sont pas tous garantis
C'est qu'il y a bien de ces femmes avec des grands défauts aussi
Elles sont toujours marabouts elles veulent toujours faire à leur goût
Si leur mari veut leur parler, dans leur coin s'en vont bouter.

Si vous avez une fille qui veut se marier, p. 60, 11/03/1930.

Ici, Madame Bolduc ne nous informe pas de la nature des propos du mari ni de ce que « veulent » vraiment les femmes qui « veulent » toujours faire à leur goût. Dans un contexte de privation matérielle, de pouvoir d'achat limité, de recours légaux limités — nous sommes en pleine crise — faire à leur goût résonne beaucoup plus à

notre oreille — mais nous savons que nous ne donnons ici qu'une opinion personnelle — comme un refus de toujours se plier aux goûts de leur mari. Madame Bolduc, qui amorce cette strophe dans une perspective critique à l'égard du comportement de certains maris, en transfère assez rapidement la cause en en attribuant la faute aux mauvaises attitudes de certaines épouses. L'époux, le père semble donc jouir ici d'un droit de parole prépondérant avec tout ce que cela comporte d'autorité et d'influence.

Le court extrait qui suit est tiré de *Le propriétaire*, chanson qui nous fait voir une locataire, en l'occurrence Madame Bolduc elle-même, probablement forcée d'occuper un logement inadéquat faute de ressources pécuniaires suffisantes, se déblâmer — nous empruntons ce terme à Gilles Vigneault — sur un propriétaire locateur dont elle amplifie les défauts. Encore là, son discours est acceptable en ce qu'il traduit un contexte économique où le petit peuple dominé, sans pouvoir réel, s'en prend verbalement et systématiquement mais sans grandes conséquences, à tout ce qu'il croit l'opprimer. Le propriétaire est donc, ici, un oppresseur.

Quand mon mari fend du bois il nous crie d'arrêter ça.

Le propriétaire, p. 108, 12/12/1930.

Il serait quasi impensable, de nos jours, qu'une chanteuse, dans ses chansons, parle de son conjoint en l'appelant mon mari. Ici, Madame Bolduc a jugé utile de parler nommément du sien et, en plus, de le placer dans son rôle de pourvoyeur d'un

service à la famille. Le bois sert à chauffer la maison et à faire cuire la nourriture. Et justement son mari, le père de ses enfants, est à fendre du bois. Bien sûr, Madame Bolduc le place dans ce contexte pour mettre en relief l'intolérance de son propriétaire face au bruit. Cependant elle eût pu mettre en scène un mari, un père en train de réprimander sa conjointe ou ses enfants ; ce qui aurait dérangé son propriétaire tout autant. Encore une fois, le père est un pourvoyeur et il semble tout naturel de mettre ce rôle en évidence. Aussi, une parenté d'esprit est observable entre une certaine mentalité de cette époque et cet extrait de chanson. De nouveau, le discours de Madame Bolduc fait implicitement référence à un lieu de sens déjà constitué.

Extraits de la chanson *Voilà le père Noël qui nous arrive*, les trois vers qui suivent s'inscrivent dans un texte décrivant certaines traditions québécoises entourant la fête de Noël. Une fois de plus, nous pouvons noter que l'auteure, en parlant de cette fête importante, a préféré — consciemment ou non — exploiter l'image du Père Noël plutôt que celle de l'Enfant Jésus. L'auteure demeure fidèle à la vision de son époque eu égard à la hiérarchisation des rôles sociaux.

Voilà l' Père Noël(e) qui nous arrive...(turlute)
 Avec ses belles rennes et pis ses étrennes
 Pour qu'il soit de bonne humeur, tâchez d' vous coucher d' bonne heure. (bis)

Voilà le Père Noël qui nous arrive, p. 148, 07/11/1931.

Voilà l'image d'un père qui, tout folklorisé qu'il soit, n'en est pas moins un pourvoyeur. À son propos, le message envoyé aux enfants ne s'interprète pas dans le

sens d'une récompense en retour d'une bonne conduite, mais d'un message d'obéissance à une sorte d'autorité à laquelle on doit, justement, obéir afin qu'il soit, lui, de bonne humeur. Nous sommes bien conscient que ce père imaginaire est loin de la réalité du père de famille qui nous intéresse ici. Toutefois l'analogie avec le père réel nous a semblé assez intéressante pour nous y attarder. Après tout, ce n'est pas la Mère Noël dont il s'agit. Ce choix culturel contient sûrement quelque chose de révélateur.

Sans travail, est le titre de la chanson de laquelle nous avons tiré l'extrait qui suit. Ce texte met au jour, comme l'historiographie nous l'a montré dans les chapitres précédents, le manque de mesures sociales adéquates pour venir en aide aux plus démunis, ainsi que les efforts, par trop souvent infructueux, des pères de famille pour se trouver un emploi.

Le pauvre père pour ménager d' la soupe aux pois s'en va manger
 Heureusement qu'au Canada y a des gens qui s'occupent de ça
 Rentre le soir fatigué d' chercher d' l'ouvrage toute la journée
 À sa femme dit découragé : « Encore une fois j'ai rien trouvé. »

Sans travail, p. 172, 02/07/1932.

Le père, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, *survalorisé* socialement et, selon nous, insidieusement, en tant que pourvoyeur de sa famille — ce qui le retenait, au grand plaisir de la bourgeoisie, de revendiquer de meilleures conditions de travail en exerçant quelque moyen de pression — voyait son statut social s'éroder dès qu'il n'était plus en mesure de subvenir aux besoins primaires des

siens. Effectivement, dans ce contexte, il ne peut être que découragé et Madame Bolduc, de façon toute simple, en a bien témoigné.

Toujours inscrite dans une sorte d'intertextualité diffuse et structurante, à l'intérieur du grand discours social des années 1930, la chanson *La lune de miel* dénonce un changement d'attitude de la femme qui veut se démarquer soit en portant le pantalon — au vrai sens du terme — soit en portant les cheveux courts. À nouveau nous constatons que le discours de Madame Bolduc demeure acceptable en dépit du fait que son propre choix de carrière apparaisse comme déviant par rapport au modèle de mère au foyer, plus fidèle à l'idéologie de ce temps-là. Nous en avons extrait les vers qui suivent.

Quand on va en automobile et pis qu'ils manquent de gazoline
Les hommes nous font débarquer « Si t' es pas contente tu peux walker. »

La lune de miel, p. 180, 20/03/1936.

Ici, Madame Bolduc nous présente comme une évidence le fait que ce soit l'époux qui conduise l'automobile. Qui plus est, selon le texte, ce n'est pas le couple qui manque de gazoline, c'est l'époux. Pour nous, cette image est très symbolique eu égard à l'autorité du mari, et, par extension, du père. Les hommes nous font débarquer, dit-elle. Nous sommes loin de comprendre dans ce segment de phrase un quelconque élan de galanterie, même avec un titre comme *La lune de miel*. Mais plutôt un ordre, un commandement. L'homme, le mari, le père c'est l'autorité ; c'est lui qui conduit et Madame Bolduc ne semble pas questionner ce fait qu'elle nous

présente comme allant de soi.

Le prochain extrait fait partie de la chanson *Arrête donc Mary*, dans laquelle Madame Bolduc a troqué la *turlute* pour le *yoddle*. Cette autre chanson comique met en scène un homme et une femme — la voix de l'homme étant celle de Jean Grimaldi — soulevant diverses polémiques à propos de la nature des rôles masculins et féminins.

— Oublie pas ma p'tite Mary que l'homme a été créé
C'est nous qui sommes les plus forts et qu' la femme a toujours tort
— Si t'es fort tu vas l' prouver après qu'on sera mariés
Pour battre les jumelles tu sais t' as besoin de te planter.

Arrête donc Mary, p. 182, 27/04/1936

Sans doute, ici, l'auteure fait-elle allusion à la description biblique de la création de l'espèce humaine, selon laquelle l'homme aurait été créé par le souffle de Dieu, et la femme par Dieu, mais à partir de l'une des côtes de l'homme. L'homme viendrait de Dieu, et la femme de Dieu et de l'homme. Il était donc évident, à l'intérieur des limites d'une telle représentation de la création que l'homme, le mari, le père eût certains droits, donc certains privilèges sur le reste de la création. Encore, dans cet extrait, il est redit que pour prouver, démontrer ostensiblement sa force, l'homme doit devenir le père de plusieurs enfants. Car tous nous avons compris que les jumelles évoquées ici sont les désormais célèbres jumelles Dionne.

Madame Bolduc nous présente le père sous les traits du modèle dominant de

son époque. Le père tel que l'Église, par exemple, qui se charge de la préparation des programmes d'études, le considère et le présente aux élèves à travers les manuels de classes. À ce sujet, Micheline Champoux précise :

L'Église se fait d'ailleurs un des plus ardents protagonistes de cette vision de l'autorité paternelle. Dans une lettre adressée au doyen de la faculté de théologie de l'Université Laval en décembre 1920, le cardinal Bégin écrit qu'« On ne mettra jamais trop de soins à sauvegarder, en matière d'éducation, les droits des pères de familles dont se préoccupe si vivement l'Église²⁵. »

Et Micheline Champoux d'ajouter comme interrogation très pertinente :

Curieux paradoxe alors : pendant que la mère québécoise est officiellement consacrée comme étant la seule capable de donner des soins physiques à l'enfant, que l'enseignement ménager devient matière obligatoire pour les filles, la même société continue de considérer le père comme étant le seul habilité à décider de la qualité de l'apprentissage et de l'instruction de l'enfant²⁶.

Dans ce contexte paradoxal de perception des rôles sociaux, voyons comment nous pouvons distinguer le rôle de la mère dans les chansons de Madame Bolduc.

3.2.2 Le rôle de la mère

²⁵ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois (1920-1970)*, M.A. (Études québécoises, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières), 1993, p. 34.

²⁶ *Idem*.

Mère, maison, famille, enfants, nourriture, soins sont des unités linguistiques qui, tant syntaxiquement que sémantiquement, sont souvent reliées à l'intérieur des textes des chansons de Madame Bolduc. En voici quelques exemples assez éloquents.

La chanson *La cuisinière* nous servira à nouveau pour cet autre extrait.

Je vas vous dire quelques mots d'une belle cuisinière
Elle soigne ses troupeaux comme une belle bergère
[...]
Hourra ! pour la cuisinière !

La cuisinière, p. 46, 06/12/1929.

C'est la première chanson de Madame Bolduc. Sa première rime : cuisinière. Et cette rime est mise en rapport de parité sémantique avec celle qui complète le deuxième vers : bergère. Que fait la bergère ? Elle garde, elle soigne. Mais elle soigne ses troupeaux, donc des êtres sur lesquels elle a une certaine ascendance intellectuelle et morale. Le rôle de la mère semble donc, ici, s'inscrire parfaitement dans les paramètres du rôle modèle de la mère des années 1930. Cette vision s'insère dans la définition même du concept d'acceptabilité. Les soins aux enfants, leur sécurité sont des responsabilités qui incombent à la mère. Ces responsabilités sont-elles lourdes à porter ? Un adminicule, sinon un indice important nous laisse croire que non. En effet, le refrain de cette chanson, donc la partie qui revient régulièrement ponctuer l'ensemble du texte, soit *Hourra ! pour la cuisinière !*, est l'une des très rares phrases des chansons de Madame Bolduc qui utilisent un signe de ponctuation

traduisant le caractère émotif d'un énoncé. Généralement, les points d'exclamation, d'interrogation et de suspension sont plus ou moins exploités à l'intérieur de ses textes. Ici, on retrouve un signe d'exclamation et, qui plus est, deux fois dans la même séquence phrastique. Autant le rôle de la mère au foyer est valorisé dans les manuels scolaires du Québec, autant Madame Bolduc valorise celui-ci dans cette chanson.

Les deux extraits qui vont suivre sont tirés de la chanson *Johnny Monfarleau*. L'auteure nous y présente un personnage farfelu dont elle décrit les accoutrements ridicules. Toutefois, le premier couplet, celui de notre premier extrait, n'a, bizarrement, aucun rapport avec le reste de la chanson.

Messieurs et mesdames, veuillez m'excuser
Si j' parais su' l' théâtre aussi mal habillée
Aussi mal vêtue
Je n'ai pas d'argent pour payer.

Johnny Monfarleau, p. 48, 06/12/1929.

Au début, une inversion de la formule populaire d'introduction de toute allocution publique. Cette inversion, *Messieurs et mesdames*, est-elle intentionnelle ? Devrions-nous y pressentir quelque sarcasme de la part de l'auteure ou bien, encore, une façon de flatter les représentants de l'autorité sociale pour mieux faire accepter sa présence sur la scène alors que la place d'une mère devrait être à la maison, à prendre soin de son époux et de ses enfants ? Nous opterions plutôt en faveur de la simple spontanéité. Madame Bolduc ne prend pas de distance par rapport à ses textes. Elle

utilise un code restreint, soit une simple transposition de la langue parlée en langue écrite. L'utilisation d'un code élaboré, une structure qui laisserait deviner une intention de l'auteure de prendre une certaine distance face à son texte dans le but de cacher quelque message, ne nous semble pas faire partie des préoccupations de Madame Bolduc. Cependant, étant donné que, en tant que mère, elle doit sans cesse justifier son choix de carrière auprès de son public, nous devons lui accorder le crédit de l'antiphrase : *Si j' parais su' l' théâtre aussi mal habillée, Aussi mal vêtue, Je n'ai pas d'argent pour payer.* Madame Bolduc était une femme fière qui ne se serait pas présentée en public en tenue négligée. De plus, ses affaires tournaient rondement et elle ne manquait pas d'argent. Voilà pourquoi nous en appelons à l'antiphrase : qu'elle ait été utilisée délibérément ou non.

Avec sa viande ainsi que ses os
Je me suis décidée de faire un fricot.

Johnny Monfarleau, p. 48, 06/12/1929.

De nouveau l'expression d'une action de la mère reliée à la préparation de la nourriture. Une autre évocation de son rôle de ménagère.

Dans ce nouvel extrait de *Regardez donc mouman*, le mariage est présenté comme une valeur morale inestimable et, tout à fait dans l'esprit du début du XX^e siècle, une condition *sine qua non* pour devenir père et mère.

Et r'gardez-donc mouman comme elle était respectable

Elle avait pas quinze ans qu'elle voulait se marier.

Regardez donc mouman, p. 52.

Avoir désiré le mariage et s'être effectivement mariée, fait de la mère une femme respectable. Cependant, contrairement à l'homme qui devient père après s'être marié, la femme devenue épouse et mère n'acquiert aucun droit social différent ni aucun droit juridique. Nous l'avons déjà vu, les nouveaux droits sont d'ordinaire dévolus au père, et à la mère on impose généralement de nouveaux devoirs.

Avec ce deuxième extrait de la chanson *Si vous avez une fille qui veut se marier*, le concept d'intertextualité se trouve fort bien appliqué. Nous avons vu, dans les chapitres précédents que l'Église et l'État québécois, au début du XX^e siècle, avaient confié à la femme les responsabilités de l'éducation et des soins de santé à la maison. L'extrait qui suit témoigne très bien de cette coprésence à caractère idéologique à l'intérieur du discours culturel tel que défini par Micheline Cambron, soit l'ensemble du narrable et de l'argumentable.

Si vous avez une fille qui veut se marier
C'est à vous la bonne maman de tout lui expliquer :
« Faut qu' tu restes au logis pour plaire à ton p'tit mari
Tu auras de l'agrément avec tes petits enfants. »

Si vous avez une fille qui veut se marier, p. 60, 11/03/1930.

La mère doit, selon Madame Bolduc, tout expliquer à sa fille. Mais voilà un tout qui nous apparaît bien limité, quoiqu'il s'accorde parfaitement avec les

représentations de cette époque. La mère reste à la maison et elle doit plaire à un petit mari qui, nous l'avons déjà souligné, n'apprécie pas particulièrement ni le fait d'être petit ni celui de se faire contredire.

Voici un autre extrait de cette même chanson où la servitude de la mère au profit du père donne presque dans la caricature.

Quand tu s'ras mon époux, j' te donnerai d' la soupe aux choux
J' te plant'rai d' la bonne salade, j' te f'rai cuire des belles grillades
J' te donn'rai tout's les douceurs j' t'aimerai de tout mon cœur
Je m'assierai sur tes genoux Dieu bénira notre chez-nous.

Si vous avez une fille qui veut se marier, p. 60, 11/03/1930.

La mère est encore celle qui donne et qui se donne. Derechef, elle est associée à la préparation de la nourriture dans le but de plaire à son mari. Aussi, Madame Bolduc la fait asseoir sur les genoux de son époux, une proximité physique qui n'est que rarement évoquée dans les textes de cette dernière. C'est peut-être la raison pour laquelle elle invoque la bénédiction de Dieu dans la proposition indépendante qui termine le couplet.

Mon vieux est jaloux est le titre d'une chanson qui met en scène l'auteure elle-même en relation avec quelques prétendants potentiels qui semblent faire foule dans l'environnement immédiat de cette dernière. Par exemple, le laitier et le boulanger, qui livrent leurs produits à domicile, mettent en relief l'importance de l'espace de la maison comme centre de la vie quotidienne pour la femme.

J' suis une femme de renom et je compose mes chansons
 Veuillez m'excuser car c'est pour nous amuser
 Mais vous savez dans l' fond mon mari c' t un bon garçon
 Et moi de mon côté on a rien à me r'procher.

Mon vieux est jaloux, p. 78, 18/06/1930.

De nouveau, Madame Bolduc tient à justifier son choix de métier. En précisant clairement, toutefois que ce métier-là n'est pas vraiment sérieux : c'est pour nous amuser, dit-elle. De plus, on n'a aucun reproche à formuler à l'endroit de son mari. Ce n'est pas à cause d'une quelconque négligence de sa part qu'elle doit travailler : c'est pour nous amuser. Madame Bolduc doit sans doute sentir l'angoisse qui habite son conjoint, sans travail stable, souvent mis à pied et qui assiste, impuissant, à la prise en charge de son rôle social de pourvoyeur de la famille par sa conjointe, la mère de ses enfants, qui, normalement, devrait garder la maison et sa progéniture pendant que lui, le père, irait gagner officiellement le pain quotidien en se nimbant des valeurs sociales qui accompagnent ce noble geste.

Le couplet qui suit est tiré de *Bien vite c'est le jour de l'An*, chanson qui se veut une photo des comportements traditionnels accolés à la célébration du jour de l'An dans les milieux populaires.

C'est bien beau de s'amuser il faut penser à manger (bis)
 On mang'ra des bonnes tartes à la farlouche et aux dattes
 Et aussi des bonnes tourtières faites par notre bonne grand-mère (bis).

Bien vite c'est le jour de l'An, p. 146, 07/11/1931.

Cet extrait, simplement pour souligner, encore une fois, que la préparation de la nourriture est de nouveau dévolue à une mère. De plus, il serait important de profiter de ce couplet de chanson pour mettre en relief le prestige dont jouissent les aînés dans les textes de Madame Bolduc. Les grands-pères et les grands-mères semblent incarner un temps idéal que l'on voudrait perpétuel. Un temps imbibé de valeurs fondamentales irremplaçables. Mais nous y reviendrons. Aussi, cette chanson renforce cette image d'adulte attribuée à Denise par sa mère. En effet, en nous reportant au texte intégral, en annexe, nous constatons que lors de cette soirée il y a des cadeaux pour les trois plus jeunes enfants mais aucun pour Denise.

Extraits de *Les vacances*, les vers qui suivent rendent assez bien l'idée globale de la chanson. Alors que les vacances dont il est question sont celles des enfants qui terminent leur année scolaire, le texte met l'accent sur l'incidence de cette période de repos et d'amusement dans l'organisation temporelle et spatiale des parents. L'importance de ces vacances d'enfants, prend sa mesure dans ce que ces dernières représentent pour leur parents.

C'est aux jeunes mamans que je m'adresse maintenant :
« Faites attention veillez sur vos enfants [...] »

Les vacances, p. 170, 02/07/1932.

De nouveau, tout comme dans sa première chanson, *La cuisinière*, nous retrouvons l'image de la bergère qui soigne ses troupeaux. Un des rôles de la mère, et non le moindre, nous l'avons vu, est de veiller sur ses enfants.

Les pompiers de Saint-Éloi est un texte dans lequel Madame Bolduc insiste sur le fait que, bien que leurs équipements soient moins modernes qu'en milieu urbain, les travailleurs des milieux ruraux n'en sont pas moins vaillants et courageux. Nous en tirons l'extrait suivant :

J'ai chanté bien des chansons sur les vieilles filles et les garçons.

Les pompiers de St-Éloi, p. 188, 15/04/1936.

À quelques reprises, Madame Bolduc emploie cette image de vieilles filles. C'est un peu comme si le substantif « célibataire » n'avait aucune résonance sociale à son époque. Il nous apparaît que la fille qui n'avait pas trouvé à se marier, pour employer une expression de ce temps-là, et qui, conséquemment, n'était pas devenue mère à l'intérieur des cadres du mariage religieux, ne jouissait d'aucun statut social singulier. On l'affublait même de ce qualificatif, à notre sens très dépréciatif, de vieille fille. La même absence de statut social particulier semblait réservée aux hommes que l'on baptisait du titre de vieux garçons. Aucun rôle social ne semblait donc être attribué à qui n'avait pas eu l'heur d'être épouse ou époux à l'intérieur des balises matrimoniales sanctionnées par l'Église.

Enfin, les rôles de la mère, dans les textes que nous avons retenus, nous semblent en parfaite corrélation avec les conclusions des études des différents chercheurs que nous avons cités dans les chapitres précédents. La mère s'occupe de l'entretien de sa maison, de la préparation des repas, de la garde et des soins des

enfants. D'autant plus qu'en période d'industrialisation, ce rôle de ménagère paraît être ordonné par quelques décideurs tant politiques que religieux :

Devant la menace que présentent le travail en manufactures et les courants d'émancipation de la femme en dehors de la sphère domestique, les instances décisionnelles, tant religieuses que politiques, voudront désormais transformer chaque femme en « parfaite ménagère²⁷. »

Voyons si Madame Bolduc nous présente l'enfant en concordance avec le modèle d'enfant qui nous a été décrit par les chercheurs que nous avons cités dans les chapitres antérieurs.

3.2.3 Le rôle de l'enfant

Dans les textes de ses chansons, Madame Bolduc ne parle que rarement de l'enfant. Et lorsqu'elle le fait, c'est souvent pour bonifier l'image des parents. Les rôles de l'enfant tournent autour de la politesse, de l'obéissance, du respect, du travail. En cela, Madame Bolduc tient un discours sur l'enfant fidèle au modèle valorisé à son époque.

Sur le plan moral, l'obéissance est, au cours des premières décennies du siècle, la vertu par excellence et la désobéissance, le défaut aux conséquences les plus graves. Avant 1950, l'obéissance surdétermine toutes les vertus. L'enfant doit notamment obéir à la loi naturelle du travail, à la loi morale de la charité et à la loi divine de la pitié. La vaillance, l'effort, la persévérance et leur opposé, la paresse, sont des thèmes privilégiés jusqu'au milieu du siècle²⁸.

²⁷ Micheline Champoux, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁸ *Ibid.*, p. 208.

Cette citation de Micheline Champoux est à nuancer. Car ce qui semble vrai pour le discours clérical ne l'est pas forcément pour le discours libéral.

Mais, laissons s'exprimer l'auteure à travers des extraits de ses chansons.

Et r'gardez donc mon père ça c'était un homme d'affaires
Était gros comme un hareng mais ça s'adonne qu'i' n' avait d'dans
Au bout de quatorze ans il avait dix-huit enfants.

Regardez donc mouman, p 52, 15/01/1930

Nous avons déjà cité cet extrait en parlant des rôles du père. Nous sommes à même de constater que le mot enfant est utilisé ici, non pas pour une description — si fragmentaire fût-elle — de son statut ou de son rôle social, mais uniquement dans le but de valoriser le père.

« Faut qu' tu restes au logis pour plaire à ton p'tit mari
Tu auras de l'agrément avec tes petits enfants. »

Si vous avez une fille qui veut se marier, p. 60, 11/03/1930.

L'enfant procure de l'agrément à sa mère. C'est l'un de ses rôles. Comment peut-il agrémenter la vie de sa mère ? En étant travaillant, discipliné, obéissant, docile, respectueux, poli. En ne remettant pas en question les consignes de ses parents. Pour ce faire, il devra attendre d'être un adulte complet, parfait. D'ailleurs cette représentation est corroborée par la vision des responsables des programmes d'études de cette époque :

La perception de l'enfant n'avait pas beaucoup changé vers 1920. Mains textes démontrent qu' au début du XX^e siècle l'enfant ne se révélait, pour les éducateurs, qu'un avorton d'homme. Pour preuve, cette définition de l'enfance donnée par l'abbé J.-N. Dupuis, visiteur des Écoles catholiques de Montréal, lors d'une conférence de 1918 : « Le fond commun à tous les enfants, c'est l'ensemble des phénomènes de la vie sensitive, (...) intellectuelle, morale et surnaturelle. (...) [C'est encore ce] qui caractérise l'enfance en ce qu'elle a de rudimentaire, de faible et d'imparfait²⁹. »

Les vers qui suivent sont extraits de *Les agents d'assurance*. Comme son titre l'indique, cette chanson met en relief le travail des agents d'assurance qui passent de porte en porte proposer leur service et dont les techniques de vente frôlent parfois le harcèlement.

Quand on a un nouveau-né dans c' temps-là on les voit arriver
Le médecin est pas parti, qu'ils sont rendus au pied d' notre lit
Et avec une belle manière, i' essaient de nous faire accroire
Qu'il peuvent assurer l' bébé avant qu'il soit baptisé.

Les agents d'assurance, p. 98, 04/11/1930.

Comme il est évident de ne pas assurer ce qui n'existe pas, il semble impensable, voire inutile, pour Madame Bolduc, d'assurer la vie d'un enfant qui n'est pas baptisé. L'influence des représentations de l'Église face à l'enfant dont elle n'a pas encore validé l'appartenance divine de l'âme par le sacrement du baptême, est tout à fait palpable à l'intérieur de cette affirmation de l'auteur.

L'extrait suivant est tiré de *Les filles de campagne*. Madame Bolduc, toujours

²⁹ *Ibid.*, p. 9.

fidèle à une certaine mentalité de son époque, y vante les qualités de la vie rurale.

C'est aux jeunes filles de campagne que je chante cette chanson
Vous êtes la fleur des montagnes recherchée par nos garçons.

Les filles de campagne, p. 114, 03/02/1931.

Les représentations de la fille, dans les chansons de madame Bolduc sont souvent différenciées de celles du garçon. La fille, la plupart du temps, est présentée comme un objet de convoitise qui doit se méfier des astuces que le garçon n'a de cesse de s'ingénier à inventer pour arriver à ses fins de séduction. Les enfants, face à cette attitude des adultes à l'égard de la différence entre les sexes, ne peuvent que reproduire les modèles auxquels on les identifie. L'homme, le mari, le père domine alors que la femme, l'épouse, la mère est dominée.

Elles veillent toutes en famille accompagnées de leurs parents
[...]
Chères petites filles de campagne restez avec vos parents.

Les filles de campagnes, p. 114, 03/02/1931.

Encore une fois, les enfants sont louangés lorsqu'ils plaisent à leurs parents. Ici, dans cet extrait, on n'a pas à s'inquiéter des jeunes filles qui, toutes bienveillantes, semblent préférer veiller en famille plutôt qu'aller découvrir et explorer un autre univers spatial. Et Madame Bolduc, qui a pourtant fait l'expérience de s'expatrier à l'âge de treize ans pour aller vivre sa vie, sur un ton de supplique, implore les chères petites filles de campagne de ne pas quitter leurs parents.

Les bienfaits de la campagnes sont, encore une fois, évoqués avec force superlatifs dans la chanson *Nos braves habitants*, de laquelle nous présentons l'extrait qui suit :

Nos habitants sont contents de voir arriver l' printemps
 Avec leur femme et leurs enfants s'en vont travailler aux champs.
 [...]

 Gardez vos enfants chez vous pour faire des habitants comme vous.

Nos braves habitants, p. 116, 03/02/1931.

L'hiver est une saison de dormance à laquelle succède l'anabiose du printemps. C'est l'essence même de la vie qui s'inscrit dans le changement. Pour les enfants, c'est le temps circulaire. Le même présent, toujours. L'espace clos. Et leurs parents sont contents. Jamais une trace de rêve, de projet personnel, de désir exprimé d'émancipation. Les parents sont contents donc les enfants sont de bons enfants. De plus, ils reproduiront le modèle des parents et auront à leur tour des enfants auxquels ils inculqueront les mêmes valeurs. Le changement apparaît comme un ennemi de la stabilité, de la sécurité.

Lorsque l'automne nous encabane, de nous dire Madame Bolduc dans la chanson *Danse en souliers d' bœufs*, on se désennuie en se faisant une veillée de danse de temps en temps. De cette chanson, nous extrayons les vers qui suivent :

Et j'ai mon petit garçon qui joue bien l'accordéon
 Ma p'tite fille joue du piano pis mon mari joue des os.

Danse en souliers d' bœufs, p. 144, 06/11/1931.

Les diminutifs petit et petite sont fréquemment employés par Madame Bolduc pour qualifier les garçons et les filles dans ses chansons. L'enfant, nous l'avons déjà souligné, est un petit adulte. Un adulte en devenir, donc imparfait. Micheline Champoux résume très bien l'esprit de cette représentation :

Héritage du siècle précédent, l'enfant de 1920 est considéré comme un adulte miniature, faible et instinctivement porté vers le mal, parce que taré dès sa naissance par le péché originel. En conséquence, une surveillance constante et une discipline inculquée par l'obéissance et le travail l'empêchent de rêver : un enfant occupé échappe au péril du vice et seule une éducation stricte peut le transformer en bon chrétien et en bon citoyen³⁰.

Pendant qu' les enfants joueront la parenté s'embrass'ront (bis).

Bien vite c'est le jour de l'An, p. 146, 07/11/1931.

Les enfants, comme nous le montre cet extrait, ne sont pas invités à participer aux activités d'échange entre adultes. Comme si les souhaits de bonne année ne pouvaient être échangés entre un adulte complet et un adulte incomplet. Donc, les enfants joueront. Mais le jeu dont on parle ne se veut pas considéré comme une activité socialisante et éducative. Bref, les enfants nous laisseront tranquilles entre adultes.

Comme ils sont tous bien mariés ils ont bien des p'tits pompiers.

³⁰ *Ibid.*, p. 206.

Les pompiers de Saint-Éloi, p. 188, 15/04/1936.

Cette image, bien que recherchant un effet comique, est parfaitement en accord avec les représentations de l'enfant au temps de Madame Bolduc. Les pompiers n'ont pas d'enfants, ils ont des petits pompiers, donc, des pompiers adultes en devenir.

Nous pourrions prolonger la liste des extraits de chansons de Madame Bolduc sur plusieurs autres pages. Mais nous ne ferions que reproduire indûment la liste des représentations de l'enfant que nous avons élaborée jusqu'ici. L'enfant est ainsi le témoin muet de cette répartition des rôles entre son père et sa mère. Étant donné — c'est le constat qui se détache de nos lectures — qu'il n'est jamais consulté sur le choix des outils, ou des services, ou des activités nécessaires à son émancipation, à sa découverte du monde. Avant de clore ce chapitre, nous ajouterons cependant quelques mots au sujet de l'espace et du temps dévolus à l'enfant dans les textes de Madame Bolduc.

Les mots pour nommer l'espace, dans les textes de Madame Bolduc, se résument à peu de chose, comme il nous est donné de le voir dans les extraits suivants :

Pas bien loin dans les environs on verra passer des garçons.

La cuisinière, p. 46, 06/12/1929.

Quand j'étais jeune fille à la messe de minuit
Il me m'nait à l'église avec sa jument grise.

Johnny Monfarleau, p. 48, 06/12/1929.

Si vous avez un homme qui est jamais à la maison.

Regardez donc mouman, p. 52, 15/01/1930.

Faut qu' tu restes au logis pour plaire à ton p'tit mari.
[...]
Je m'assierai sur tes genoux Dieu bénira notre chez-nous.

Si vous avez une fille qui veut se marier, p. 60, 11/03/1930.

Mon vieux est jaloux, ah ! oui je le sais ben !
Il dit que j' m'occupe du gars du voisin.

Mon vieux est jaloux, p. 78, 18/06/1930.

Elles ont de belles manières puis elles savent s' faire respecter
On les voit pas le soir au bal pour aller danser.
[...]
Chères petites filles de campagne restez avec vos parents.

Les filles de campagne, p. 114, 03/02/1931.

Gardez vos enfants chez vous pour faire des habitants comme vous.

Nos braves habitants, p. 116, 03/02/1931.

Parlons donc de l'ancien temps tout l' monde s'amusait gaiement
On rassemblait les parents on avait plus d'agrément
[...]

Quand la journée terminée que tout l' monde s'est amusé
Mais chacun prend leurs guenilles et retourne dans leur famille.

Bien vite c'est le jour de l'An, p. 146, 07/11/1931.

On s'en va au magasin pour s'acheter un beau sapin.

Voilà le Père Noël qui nous arrive, p. 148, 07/11/1931.

On voit les enfants sont pleins de gaieté
Su' l' bord de l'eau sont après s'amuser.

Les vacances, p. 170, 02/07/1932.

On voit nos braves Canadiens leurs pauvres enfants se meurent de faim
On en voit passer dans la rue un pied chaussé pis l'autre nu.

Sans travail, p. 172, 02/07/1932.

Donc, les environs, l'église, la maison, le logis, le voisin, le bal où les filles se gardent bien d'aller, le restez avec vos parents, le chez-vous, les soirées de familles, le retour chacun dans sa famille, le magasin, le bord de l'eau pour la baignade et non pour le rêve, la rue, etc. Tous ces espaces n'ont de sens que si l'on revient à la maison. L'espace où l'enfant évolue est dépourvu d'extériorité. Pour nous inspirer de Micheline Cambron nous pourrions dire que cet espace est une ouverture sur le même ; donc une fermeture à l'autre. « Et sitôt que l'on sort du cadre géographique du même, on rompt les amarres avec le groupe d'appartenance³¹. »

³¹ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec 1967-1976*, Hexagone, Montréal, 1989, p. 131.

En ce qui concerne le temps, dans les chansons de Madame Bolduc, c'est un mur conservateur où la vague du passé vient et revient sans cesse briser sa lame sur un présent qui le prend pour modèle idéal. Aucune valeur nouvelle ne semble égaler celles du passé. D'où un attachement au travail de la terre et un respect sans borne à l'égard des aînés. Ni le rêve ni l'imaginaire de l'enfant ne sont évoqués. Au contraire, il faut tenir l'enfant occupé pour l'empêcher de rêver. Le futur sera bon s'il s'inscrit dans la répétition du passé. D'ailleurs, plus symboliquement, le temps, traduit en tempo musical dans les chansons de Madame Bolduc, fait toujours appel à des rythmes traditionnels.

Nous reviendrons à ces deux concepts de temps et d'espace, dans les chapitres suivants, alors que nous pourrons comparer, dans une perspective diachronique, la représentation que Gilles Vigneault s'en fait avec celle que Madame Bolduc s'en est faite. Nous verrons, au cours de cette même analyse, que les représentations de l'enfant par les éducateurs des années 1960-1970, s'apparentent autant aux représentations de Gilles Vigneault que celles des éducateurs des années 1930 pouvaient s'accorder avec les représentations de Madame Bolduc. D'où la pertinence, selon nous, d'en appeler aux concepts d'intertextualité et d'acceptabilité.



Photo 3.1 Vue arrière de l'une des maisons habitées par la famille Bolduc, dans le quartier Maisonneuve, à Montréal³².



Photo 3.2 Vue avant de la même maison.

³² Ces deux photos proviennent de notre collection personnelle.



Photo 3.3 Madame Édouard Bolduc³³

³³ La Bolduc en 1929. Coll. Fernande M.-A. Bolduc, Musée de la Gaspésie.

CHAPITRE 4

LES CHANSONS DE GILLES VIGNEAULT, ENTRE 1958 ET 1983

4.1 Présentation de Gilles Vigneault

Il serait étonnant, — en excluant bien sûr les immigrants non francophones nouvellement arrivés — au crépuscule de ce XX^e siècle, au Québec, de rencontrer quelqu'un pour qui le nom de Gilles Vigneault ne représente rien. Soit qu'on l'ait déjà vu en spectacle, sur scène ou à la télévision ; soit qu'on l'ait entendu chanter, sur disque ou à la radio ; soit qu'on ait lu de ses poèmes ou encore de ses contes, pour son propre plaisir ou dans le cadre d'un programme scolaire. La trajectoire sociale de Gilles Vigneault est tellement large qu'il nous serait impossible d'en témoigner avec exhaustion dans le cadre de cette recherche. Comme introduction à cette présentation, nous pourrions laisser le poète se présenter lui-même :

Au verso de la pochette de son premier disque, il résumait ainsi son itinéraire : « Vécu treize ans à Natashquan. Étudié une quinzaine d'années. Enseigné durant sept autres. Ramé, pêché, chassé, dansé, portagé, couru la grève, débardé, ri et pleuré, cueilli bériss, bleuets, framboises, aimé, prié, parlé, menti. Écrit 100 chansons et deux livres. Ai l'intention de continuer¹. »

¹ Hélène De Billy, « Les créateurs du 20^e siècle » dans *L'actualité*, Février 1999, p. 52.

Nous dirons, à l'intérieur de ce chapitre, quelques mots sur l'enfance de Gilles Vigneault et sur quelques événements ayant marqué, de façon significative, sa vie d'artiste entre 1958 et 1983. Quant aux références sur son rôle de père, sur les relations parents/enfants en général, nous avons constaté, à l'intérieur des différents ouvrages consultés, que Gilles Vigneault a toujours été extrêmement discret quand il s'est agi de parler de sa famille immédiate. D'ailleurs, les textes des chansons que nous avons choisies pour notre étude ne situent jamais l'enfant dans la dynamique d'une relation parent/enfant. Cela est déjà révélateur d'un changement dans les représentations sociales de l'enfant, par rapport à l'époque de Madame Bolduc.

En ce début de chapitre, nous croyons nécessaire de préciser que plusieurs ouvrages nous ayant servi de référence sur Gilles Vigneault transportent, en filigrane, un caractère hagiographique évident.

4.1.1 Son enfance

Gilles Vigneault naît à Natashquan, petit village de la basse Côte-Nord, le 13 octobre 1928, du mariage de Willie Vigneault et de Marie Landry².

L'enfance de Gilles Vigneault s'est déroulée entre la mer, devant, à perte de vue, et la forêt, derrière, aussi vaste et aussi insondable. C'est dans cet espace et dans ce temps qu'il fera les rencontres et qu'il vivra les situations qui le feront s'épanouir. Encore aujourd'hui : « Gilles Vigneault est convaincu que n'importe qui peut

² Aline Robitaille, *Gilles Vigneault*, Montréal, Leméac/l'Hexagone, 1968, p. 135.

bénéficier des effets poétiques, thérapeutiques, des symboles de la nature³. » Il faut dire que ses parents ont beaucoup influencé son inspiration poétique. Gilles Vigneault, enfant, a eu la chance d'avoir un père et une mère qui, bien que pauvres matériellement, possédaient une grande richesse de cœur et d'esprit. À propos de son père, Donald Smith nous brosse un portrait assez évocateur du personnage, d'abord, puis du contexte relationnel père/fils :

Tel père, tel fils. Droit de taille, rieur, amateur de musique, amoureux de la nature, Willie Vigneault était tout cela, et plus encore. Profondément humain, sentimental, il était, à certains égards, un homme d'une autre époque, un vrai preux en terre natashquanoise. Comme son fils, Willie Vigneault s'engageait dans la vie sociale. Pêcheur, inspecteur des Pêcheries, maire de Natashquan, commissaire d'école, maintes professions l'avaient initié aux beautés et aux complexités de la vie. Parlant un français savoureux, Willie était un des meilleurs conteurs au cours des joyeuses et indispensables veillées où accouraient les meilleurs violoneux du village. Combien d'images et de symboles, combien de proverbes, de sages dictons, sont nés dans l'esprit inventif de Willie Vigneault, pour ensuite grandir et se répercuter dans les poèmes et dans les contes de son fils⁴ ?

Après cette présentation de Willie Vigneault, force est d'admettre que le montreur de monde qu'est devenu son fils avait su voir en son père l'un de ses premiers et de ses plus importants professeurs et modèles. D'ailleurs, toujours selon le même auteur, le petit Gilles n'aurait pas attendu d'être grand pour mettre en pratique ses premières leçons :

Personne ne s'étonnait de ce qu'un tout jeune enfant adore conter des histoires.

³ Donald Smith, *Gilles Vigneault, conteur et poète*, Montréal. Québec/Amérique, 1984, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

« Conteur ! menteur ! » lui lançait souvent son père, non sans ironie et fierté. Anecdote révélatrice qui m'a été contée par un ami intime du père de Gilles Vigneault, Herménégilde Vigneault : pêchant avec son père, le jeune Gilles regardait beaucoup plus le ciel, les nuages et l'eau que la canne à pêche ou le filet. Inadvertance au travail ? Peut-être, mais pour chaque poisson perdu, tant d'images intériorisées⁵ !

Ici, l'enfant a un droit de parole. Non seulement peut-il raconter des histoires mais on semble l'écouter. Et son père, loin de vouloir le faire taire, en éprouve de la fierté. Voilà un respect de l'enfant que Gilles Vigneault, nous le verrons, transposera plus tard dans ses chansons. Autre modèle important : sa mère, Marie Landry. Institutrice, elle a joué un rôle de premier plan dans la formation de Gilles Vigneault, l'écrivain.

Comme son fils, elle adore les enfants. Destinée à perdre six de ses huit enfants, elle adopte une petite fille. Aux jeunes Vigneault, elle raconte d'innombrables histoires de la Côte. Madame Vigneault manie la langue française d'une façon admirable. Maîtresse d'école dans la Beauce pendant de nombreuses années, elle enseignait le français et enthousiasmait ses élèves. Devant ces enfants émerveillés, elle se plaisait à jouer de l'harmonium. C'est sur ce même instrument que Gilles a appris à jouer des reels. Madame Vigneault encourage son fils. [...] Pour les gens de la Côte, Marie Vigneault est devenue une sorte de personnage légendaire. Témoin précieux d'une époque révolue, elle a laissé sa marque sur la petite et la grande histoire de la Côte-Nord⁶.

Bien observer le monde, bien le raconter, bien le dire et le bien écrire, voilà ce à quoi Gilles Vigneault est éveillé et incité dès son plus jeune âge. Sur l'influence de ses deux premiers maîtres, son père et sa mère, Aline Robitaille nous livre ce

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 31.

témoignage :

Ce sens aigu de l'homme, ce prix de la vie, c'est chez lui, à travers des gestes très humbles mais vrais, qu'il en a pris conscience. Vigneault enfant avait vu son père s'affliger de la mort inutile d'un istorlet : « Oiseau tué pour le plaisir », avait-il dit. Il avait vu sa mère protéger les enfants et, sans rancœur devant la mort qui lui avait enlevé ses huit enfants moins deux, Gilles et Bernadette, emmener chez elle une petite fille de quatre ans dont la maman allait mourir. Bien avant de comprendre, Gilles savait que tout ce qui est VIE mérite attention et amour⁷.

Au cours des treize premières années de sa vie, Gilles Vigneault a su s'imbiber quotidiennement de la sagesse de son père et de sa force d'esprit. « Durant treize ans, nous dit Aline Robitaille, *sa mère* l'a imprégné de sa bienveillance, de sa patience, de son sens de l'adaptation aux lieux et aux personnes, de son respect des rites et de son " goût d'encadrer ce qui est beau ", ainsi que de sa fidélité silencieuse à un homme aussi imprévisible que Willie Vigneault⁸. » C'est ainsi, à l'âge de treize ans, se sachant riche de mille choses sans toutefois être infatué de lui-même, que Gilles Vigneault, un jour de septembre, quitte Natashquan pour aller compléter son instruction au séminaire de Rimouski. Voici comment le poète, qu'il deviendra officiellement, a, plus tard, traduit ce grand moment charnière de sa vie :

Et puis
Un soir de mi-septembre
En mil neuf cent quarante et un
J'étais en habit bleu

⁷ Aline Robitaille, *op. cit.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 73.

Sur le quai de partir⁹.

Il complète ainsi ses études classiques au séminaire de Rimouski, de 1942 à 1950, puis il entre à la faculté des lettres de l'Université Laval de Québec où il obtient sa licence ès lettres en 1953. Jusqu'en 1960, il est tour à tour professeur d'anglais, de français, d'algèbre, comédien, scripteur. « Le 5 août 1960, sur la scène de la Boîte à chansons de Québec, Gilles Vigneault chante pour la première fois en public. Il se monte rapidement un répertoire et amorce une longue collaboration avec le pianiste Gaston Rochon (ex-COLLÉGIENS TROUBADOURS)¹⁰. »

4.1.2 De 1958 à 1983

Entre 1958 et 1983, soit la période couvrant l'écriture des textes de chansons faisant l'objet de notre analyse, la carrière de Gilles Vigneault est fulgurante. Écriture ; spectacles au Québec, au Canada et en Europe ; publications de disques et de livres, Récipiendaire de maints honneurs, Gilles Vigneault demeure fidèle à lui-même, il tient parole.

Le titre de *Tenir paroles*, recueil exhaustif de chansons publié en 1983, est fort révélateur. « Tenir parole », c'était une expression que le père de Gilles Vigneault répétait souvent à son fils. « Tenir parole », c'est d'abord respecter la langue, la comprendre, l'utiliser honnêtement, ne pas la trahir. C'est être

⁹ Gilles Vigneault, *Un soir de mi-septembre*, dans *Incidences*, revue des étudiants de la faculté des arts, Université d'Ottawa, n° 6, 1964.

¹⁰ Robert Thérien, Isabelle D'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec, 1955-1992*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, p. 494.

vrai et sincère, en amour, en amitié, dans ses rapports avec les êtres et les choses. « Tenir parole », c'est aussi rester fidèle à sa famille, à son enfance, au passé lointain et récent¹¹.

Voyons maintenant si les représentations sociales de l'enfant, dans les textes des chansons de Gilles Vigneault, s'inscrivent dans le prolongement des valeurs et des modèles qui ont façonné son éducation, sa socialisation.

4.2 Les représentations sociales de l'enfant dans les chansons de Gilles Vigneault.

Comme ce fut le cas en ce qui concernait Madame Bolduc, nous avons retenu, des textes des chansons de Gilles Vigneault, ceux qui parlaient nommément de l'enfant et ceux qui l'impliquaient dans une relation quelconque avec son environnement humain ou naturel. Étonnamment, comme nous l'avons fait remarquer un peu plus avant, l'enfant, dans les chansons de Gilles Vigneault, ayant une existence propre à lui, n'est pas placé en situation de communication ni avec son père ni avec sa mère ; il s'adresse à l'homme, dans le sens générique du terme. Il a sa propre vision du monde et ses représentations de ce monde semblent valoir en qualité les représentations que l'adulte s'en fait. En cela, le discours culturel de Gilles Vigneault s'inscrit fort bien à l'intérieur du concept d'acceptabilité, fidèle qu'il est aux représentations de l'enfant dans l'ensemble du discours social de son temps.

Les textes desquels nous tirerons les extraits qui vont suivre, proviennent des

¹¹ Donald Smith, *op. cit.*, p. 97.

ouvrages intitulées *Tenir paroles*¹². Chacun des extraits sera suivi du titre de la chanson, en italique, du numéro de la page auquel il réfère et enfin, de l'année de son enregistrement sur disque¹³. Sur ce, écoutons le poète.

4.2.1 Le rôle de l'enfant

Dans cet extrait de *Le petit bonhomme*, un enfant, qui semble symboliser la nature première de l'humain, l'âme, s'adresse à l'*ego* dénaturé de ce dernier pour lui rappeler ses rôles essentiels face à la nature.

J'ai connu un p'tit bonhomme
 Tout nu-tête et tout nu-pieds
 Qui chargeait des pépins d' pommes
 Dans un grand bateau d' papier
 Et souque et hisse et hisse et ho !
 [...]
 Quand il m'a parlé des hommes
 C'est qu'il en pensait ceci
 Ils ont toutes mangé les pommes
 Les pomm's les pommiers aussi
 Et souque et hisse et hisse et ho !
 [...]
 Quand j'ai parlé de ma peine
 Il m'a dit : Moi j'ai pas l' temps
 Quand on est un capitaine
 On est bien trop important
 Et souque et hisse et hisse et ho !
 [...]
 Et j'ai compris l'atlantique

¹² Gilles Vigneault, *Tenir paroles, Volumes I et II*, Montréal, Les nouvelles éditions de l'Arc, 1983, 568 p.

¹³ Les dates d'enregistrements sur disques seront détaillées pour les titres des chansons enregistrées avant 1979. Car nous avons tiré ces informations de la thèse de Gaston Rochon qui a mis fin à sa collaboration avec Gilles Vigneault après 1978. La référence bibliographique de la thèse de monsieur Rochon est donnée en première page de l'annexe 2.

Sur un peu d'asphalte cuit
 Où ce cargo fantastique
 Partait pour de grand pays
 Et souque et hisse et hisse et ho !
 [...]
 J'ai connu un p'tit bonhomme
 Tout nu-cœur et tout nu-mains
 Qui disait à tous les hommes
 Le chemin du lendemain

Et souque et hisse et hisse et ho !

Le petit bonhomme, p. 56, 1966.

Voilà un petit bonhomme sans artifice, simple, avec une vision du monde que Gilles Vigneault respecte. Jamais, au cours de la chanson, cette vision ne subit de comparaison qualitative ou quantitative avec celle de l'adulte. Cet enfant est vrai, entier et sa vision du monde ne peut l'être que tout autant. L'enfant chargeait des pépins de pommes dans un grand bateau de papier. Ce n'est pas les pépins qui sont importants ni la nature de papier du bateau, mais bien l'action de charger. L'enfant ne charge pas moins ses pépins que le débardeur sa marchandise.

Ensuite, l'enfant pense quelque chose à propos des hommes et il en parle. Il a une opinion qui, comme toute opinion, ne trouve sa véritable raison d'être qu'en étant exprimée. Les hommes *ont toutes mangé les pommes* et les pommiers. Un être qui n'a aucun pouvoir économique, aucun pouvoir politique, un être qui n'ambitionne la jouissance ni de l'un ni de l'autre, nous dit que l'homme gaspille l'organisation matérielle de la vie et l'essence même de cette vie. Plus de pomme, plus de pommier.

L'enfant vit sa vie propre, son ici/maintenant qui est aussi important que l'ici/maintenant de quiconque autour de lui. Il est un capitaine, il a ses propres responsabilités, il a des comptes à se rendre quant à la qualité de son propre bonheur, de sa propre réussite, il n'a donc pas le temps ni l'intérêt de porter sur ses épaules la peine des autres.

Pour nous dire que cet enfant s'occupe à remplir de pépins de pommes un bateau de papier sur une flaque d'eau, au bord de la rue, Gilles Vigneault nous dit qu'il a compris l'Atlantique sur un peu d'asphalte cuit. Et il ajoute que ce cargo fantastique partait pour de grands pays. C'est sans doute le pays de l'imaginaire, du rêve que chacun doit avoir et réaliser, sans se laisser corrompre par l'illusion du pouvoir. Et cette leçon nous vient d'un être simple et pur, tout nu-cœur et tout nu-mains. Cette corrélation enfant/imaginaire nous semble tout à fait en harmonie avec les représentations de l'enfant dans les manuels scolaires de cette époque, donc, encore une fois, acceptable.

Quoi qu'il en soit, l'étude des manuels démontre comment tous ces changements ont contribué à faire des années 1970 la décennie où l'enfant est devenu roi : roi de la famille, centre des préoccupations sociales, roi des marchés de consommation, etc. ; même le manuel de français devient amusant et il ressemble souvent au plus merveilleux livre de contes. La morale hédoniste disqualifie rapidement l'ascétisme rédempteur. Obéissant aux prescriptions des spécialistes de l'enfance, plus que jamais la société a multiplié les efforts pour instaurer la pédagogie par le jeu et faire de l'enfant un roi heureux¹⁴.

¹⁴ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois (1920-1970)*, M.A. (Études québécoises, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières), 1993, p. 210.

L'extrait qui suit est tiré de *Le calendrier*, chanson qui prend pour prétexte le souvenir d'une image évocatrice pour exalter l'imaginaire de l'enfant.

J'avais cinq ans, des nostalgies
 Pas de livres peu de jouets
 Et trouvais partout la magie
 Tout était laine à mon rouet.
 [...]
 Quand on sautait dans les images
 Quand on entraît dans les maisons
 Quand on inventait le voyage
 Par un caillou par un glaçon
 Si je retrouve le passage
 Secret vers l'ancienne saison
 Cherche-moi dans le paysage
 Je marcherai vers l'horizon.

Le calendrier, p. 188, (jamais enregistrée).

Voilà de nouveau évoquée la simplicité des représentations que l'enfant se fait du monde. L'enfant accueille le monde imaginaire comme une réalité, sa réalité — comme le proposaient les programmes d'études, c'est-à-dire partir des réalités de l'enfant et non de l'abstraction pour l'amener vers l'imaginaire — . Si je suis un vrai rouet, il s'ensuit que le rêve que je tisse devient de la vraie laine. La laine c'est la nature, la chaleur, le confort, la sécurité. Gilles Vigneault témoigne des représentations intrinsèques de l'enfant, il ne les évalue pas à l'aune de telle ou telle autre, il ne les juge pas. Il en accepte la réalité, la vérité.

La marche du président est une chanson qui dénonce les abus de pouvoirs politiques. Et c'est l'enfant, l'être le plus neutre, que Gilles Vigneault a choisi comme

porte-parole.

Monsieur l'enfant
 Parlez un instant
 Au président
 Qui perd son temps
 Qui es-tu du haut de tes sept ans
 L'enfant dit : Je suis le président
 Même si je n'ai pas de vautour
 À me suivre et me tourner autour
 Le vautour demande c'est pour quand
 Pour demain ou bien dans quarante ans
 L'enfant dit : Demandez-le au vent
 Le vent dit : L'enfant est président
 C'est charmant et surtout plein d'humour
 Dit le président à son vautour
 Ce petit a bien de l'avenir
 Mais l'enfant le voit toujours venir
 Dites-moi Monsieur l'enfant rêvant
 Quels seront vos premiers règlements
 L'enfant dit : J'abolirai d'abord
 L'extraction de l'argent et de l'or
 Et tout l'or et tout l'argent du temps
 Serviront à votre monument
 Construction de votre régiment
 Entouré de fer et de ciment
 J'abolirai le gouvernement
 Avec le métier de président
 Je ferai chanter les réacteurs
 En accord avec le malaxeur
 Je mettrai sous votre monument
 L'arsenal avec les armements
 Je ne garderai que les couteaux
 Et puis je vous tournerai le dos.

La marche du président, p. 296 (1974).

Nous sommes en 1974 lorsque cette chanson est interprétée dans le cadre de la Superfrancofête. « En août 1974, après plusieurs spectacles au Canada anglais, il chante avec Robert Charlebois et Félix Leclerc devant 100,000 personnes réunies sur

les plaines d'Abraham de Québec à l'occasion de la Superfrancofête (album *J'ai vu le loup, le renard, le lion*)¹⁵. Bien que très symbolique, cette chanson qui veut fort probablement marquer l'avènement d'un temps nouveau pour le peuple québécois, nous présente ce peuple sous les traits d'un enfant. Et lorsqu'on lui demande : C'est pour quand ? l'enfant suggère de le demander au vent qui représente, selon toute vraisemblance, la faveur et la ferveur populaire. Et comme pour accentuer le contraste entre les visions obsolètes du président et celles nouvelles de l'enfant, ce dernier — et c'est rarissime dans les textes de Gilles Vigneault — se voit traité avec condescendance par le président. Il fallait que Gilles Vigneault soit très conscient de la portée sociale du mot enfant pour l'utiliser au service d'une cause sociale et politique de cette qualité. Encore une fois les concepts d'intertextualité et d'acceptabilité sont applicables pour ce qui concerne les représentations de l'enfant véhiculées par ce texte de chanson. Un changement idéologique, déjà pressenti par une grande partie de la population du Québec, semble trouver un écho dans cette chanson, une parenté discursive entre le culturel et le social, une intertextualité qui rend ce discours acceptable pour une large majorité de la masse populaire.

Dans la prochaine chanson, le voyageur est sédentaire. Il voyage à l'intérieur de lui et se questionne sur ses relations avec son environnement.

Le voyageur se dit souvent
Que laisserai-je à mes enfants
L'amour d'aimer le goût de faire
Un œil tourné vers le dedans

¹⁵ Robert Thérien, Isabelle D'Amours, *op. cit.*, p. 495.

Et la parole de mon père.

Le voyageur sédentaire, p. 326, (1970).

Dans cet extrait, l'enfant est capable d'introspection. Il aimera, il travaillera, il respectera la geste de ceux et celles qui l'ont précédé, mais en gardant un œil tourné vers le dedans, c'est-à-dire en étant fidèle à ses propres représentations du monde, à ses rêves, à ses objectifs, à ses goûts, à ses aptitudes et à ses propres traits de personnalité. À l'instar des observations de Micheline Cambron, comme il nous a été donné de le voir dans les chapitres précédents, l'espace tend à s'ouvrir vers le dedans en devenant de plus en plus synonyme de conscience.

La tite toune est une chanson qui veut dénoncer les abus dont l'humanité est victime à cause de l'égoïsme et de l'orgueil de certains humains.

Il pleut sur des jouets rouillés
L'intérieur des enfants brûle.

La tite toune, p. 334, (1971).

Nous avons appris de feu Gaston Rochon, chef d'orchestre de Gilles Vigneault jusqu'en 1978, et avec lequel nous avons travaillé durant une quinzaine d'années, que cette chanson fut inspirée d'une visite à Oradour-sur-Glane, où la population entière avait été massacrée par les SS, le 10 juin 1944¹⁶. Ici, c'est encore l'image de l'enfant qui symbolise l'humanité. Les jouets rouillés font certainement référence à de vrais

¹⁶ Bibliorom Larousse.

jouets d'enfants — la ville détruite ayant été conservée à l'état de cimetière-musée — mais ces jouets incluent sans doute la panoplie d'engins de guerre ayant servi à d'autres jeux. Quand l'intérieur des enfants brûle, c'est l'espoir de la paix universelle qui prend du doute.

Avec la prochaine chanson, *Un enfant*, Gilles Vigneault nous présente l'enfant dans sa nature messianique. Un être qui veut rétablir l'harmonie entre l'homme et les choses.

Un enfant promène sur la ville
 Ses ailes
 Fragiles
 Un enfant veut trouver dans ta ville
 De l'Herbe, de l'Air et de l'Eau
 Il veut mettre les trottoirs en marche
 Les trottoirs et tous les escaliers
 Il reste des pas dans tes souliers
 Il veut inventer
 La Nouvelle Arche
 D'Alliance
 De l'Intelligence
 Et de l'Instinct
 Vienne ce matin...
 [...]
 Un enfant veut inventer la Ville
 Nouvelle
 Tranquille
 Un enfant vient d'enfanter la Ville
 De l'Homme de l'Air et de l'Eau.

Un enfant, p. 346, (1971).

Cette chanson aurait pu être citée intégralement et faire à elle seule l'objet d'une analyse particulière. Gilles Vigneault nous y présente l'innocence, la pureté, la

naïveté dans toute leur force. Cette force c'est la volonté. L'enfant veut. Il reste des pas dans nos souliers ; tout n'a pas été fait. Pour inventer la ville, l'enfant finira par l'enfanter. L'enfant est donc capable de changer les choses sans être esclave de l'égoïsme ni de l'orgueil.

Les cerfs-volants est une chanson par laquelle Gilles Vigneault veut encore une fois nous faire prendre conscience que l'enfance n'est pas une question d'âge mais plutôt d'attitudes.

Tous les cerfs-volants se ressemblent
C'est toujours un enfant qui tient le bout du fil
Et sa main tremble sa main tremble
On ne sait plus
Lequel est prisonnier de l'autre au vent subtil.

Les cerfs-volants, p. 348, (1973).

Ainsi, chaque fois que l'humain fait face à une nouvelle entreprise, il est dans l'inconnu. Et c'est l'enfant, à l'intérieur de lui, qui s'émeut encore.

Les amours les travaux est une chanson écrite en canon, comme *Frère Jacques*. Elle met l'accent sur l'importance de l'élévation de la conscience collective.

J'ai trouvé dans un berceau
Les seuls propos qui promettent
Et l'espoir de ma planète
Dans les rives d'un ruisseau.

Les amours les travaux, p. 484.

L'enfant c'est la source, l'espoir. Il faut s'y référer avant que son *ego* ne soit altéré par la vision matérialiste de ce monde. Avant qu'il apprenne à jouer un rôle prédéterminé d'adulte inoffensif pour la grande conscience sociale. Mais, dans l'extrait suivant, Gilles Vigneault nous met en garde quant à la malléabilité de l'esprit de l'enfant. Les méthodes insidieuses auront de moins en moins d'emprise sur cet enfant de plus en plus lucide et de plus en plus déterminé à rétablir l'équilibre et l'harmonie sur cette planète victime d'irrespect et de négligence :

C'est un enfant qui trouvera
 Les mots qui vont sauver le monde
 Regardez-les faire leur ronde
 Avec l'air de n'être pas là
 Il arrive à l'hôtel de ville
 Il faudra bien le recevoir
 Il n'est pas venu pour vous voir
 Ni pour jouer l'enfant docile
 [...]
 S'il ne s'est pas montré plus tôt
 C'est qu'il est pris par sa ruelle
 Sa parole sera cruelle
 À démêler le vrai du faux
 Ne préparez pas de tartines
 Il n'est pas venu pour nocer
 Il est là pour vous dénoncer
 Ne préparez pas de comptines
 [...]
 Cette enfant qui cherchait de l'eau
 Entre ville et village
 Puisera dans votre visage
 Une perle...une rose...un oiseau

L'enfant et l'eau, p. 498.

L'enfant, toujours selon Gilles Vigneault, ne fréquentera pas le politique simplement par obséquiosité ni avec servilité. L'enfant est droit. Ne préparez pas de

tartines, l'enfant n'est pas à vendre ; il est là pour dénoncer. N'essayez pas de l'endormir, de l'enjôler, ne préparez pas de comptines. L'enfant est capable de lucidité. Enfin, il fera sortir du portrait global de l'humanité une perle, une rose, un oiseau : trois riches symboles des règnes minéral, végétal et animal.

Avec *Le grand cerf-volant*, l'auteur invite les enfants à l'accompagner dans un voyage au cours duquel on s'emploiera à transformer le monde.

Je remonterai sur mon cerf-volant
Un matin rouge un matin blanc... un matin blême
Et vous laisserai vos cent mille enfants... chargés d'eux-mêmes
Pour jeter les dés dans la main du temps.

Le grand cerf-volant, p. 519.

Voici l'extrait qui contient le segment phrastique le plus révélateur, selon nous, de la représentation que Gilles Vigneault se fait de l'enfant. En lisant en annexe l'intégralité de ce texte écrit en 1982, nous voyons que l'enfant, après avoir été invité par l'auteur à visiter et à réparer le monde en voyageant à bord d'un grand cerf-volant, est ramené chez ses parents, transformé en lui-même, par une expérience extraordinaire. Il leur laissera leurs cent mille enfants chargés de quoi ? Chargés d'eux-mêmes. Selon Gilles Vigneault, l'enfant le plus parfait ne peut être rempli, complété par autre chose que par lui-même.

Les trois danses est une chanson qui appelle au respect envers la nature même de l'enfant. L'enfant a des valeurs qui correspondent à ses besoins dans la perspective

de son évolution propre.

C'est heureux que les enfants
Se dépensent dans la Danse
Imaginez qu'ils commencent
À regarder les plus grands
Laissons mesurer le Temps
De leur danse la plus belle
Les danses qui les appellent
Sont des danses de parents

Faut garder le pas du Temps
Vous prenez ma tante Ursule
Qui refuse la pilule à sa fille de quinze ans
On avait du règlement
On commençait pas si jeune
Mais c'est justement ce jeûne
Qui lui fit quatorze enfants.

Les trois danses, p. 538.

Nous avons déjà entendu une expression — nous ne pouvons malheureusement pas en fournir la source — qu'il nous semble tout à fait pertinent de citer ici : L'expérience est un fanal qui nous éclaire dans le dos. Gilles Vigneault nous convie à laisser les enfants faire leurs propres choix et vivre les incidences que ces choix impliquent ; incidences dont la nature est étroitement liée aux différents contextes sociaux. Autre temps, autre mœurs, avons-nous souvent lu et entendu aussi.

Avec un bout de bois, nous invite à considérer combien sont simples les outils de toutes natures qui servent à construire un monde qui a sans cesse besoin de renouveler son énergie à travers les sentes et les méandres de l'émotion toute

humaine.

Avec un bout de bois
 Et deux bouts de ficelle
 Trois clous
 Quatre coups
 De marteau sur les doigts
 Cinq jurons
 Six gros mots
 Sept œillets de bottines
 Huit heures
 Hisse et Ho
 Neuf ans c'est le bel âge
 Pour être maître à bord
 [...]
 Neuf ans c'est le bel âge
 Pour être cavalier
 [...]
 Neuf ans c'est le bel âge
 Pour être malheureux
 [...]
 Neuf mois c'est le bel âge
 Pour changer d'univers

Avec un bout de bois, p. 544.

L'enfant construit sa vie à partir de ses propres matériaux ; il vit ses expériences avec leur lot de réussites et d'échecs. L'enfant se construit. Nous avons choisi cet extrait pour donner, en plus d'une facette supplémentaire des représentations de l'enfant, un exemple bien concret de la conscience et du souci de la forme chez Gilles Vigneault. On remarque facilement que chacune des séquences de son énumération est précédée du chiffre un jusqu'au chiffre neuf. L'auteur aurait pu facilement s'en abstenir sans que la sémantique s'en trouve amputée de quelque élément de compréhension que ce soit. Mais il a quand même saisi l'occasion

d'enrichir son texte par un procédé stylistique qui, bien que simple, ajoute au rythme de son énumération. Nous avons déjà fait mention, dans un chapitre antérieur, que Gilles Vigneault, dans ses textes, et contrairement à Madame Bolduc, était autant soucieux de la forme que du fond ; cet extrait, quoique très simple, en est un exemple parlant.

Après avoir parcouru ces quelques extraits de textes de chansons de Gilles Vigneault, nous constatons que l'enfant y est représenté comme un être entier, complet par lui-même. Un individu qui n'a pas besoin d'attendre d'être devenu un adulte pour exprimer ses représentations du monde qui l'entoure. Quand à sa position dans le temps et dans l'espace, elle est loin d'être associée à des cadres limitatifs.

Le temps de l'enfant ne se limite pas à un présent occupé à reproduire un passé idéal. Il n'entrevoit pas non plus le futur comme un espace temporel à protéger contre les assauts du changement. Au contraire, c'est l'enfant lui-même qui projette sur l'écran du futur les images d'une vision nouvelle d'un monde, pourrait-on dire, à revoir et à corriger.

Quant au rapport de l'enfant à l'espace, il s'inscrit dans les limites du rêve et de l'imaginaire. Il est dans la continuité de ce rapport que Gilles Vigneault eut lui-même, enfant, à Natashquan, entre la vastitude de la mer, d'une part et, d'autre part, celle de la forêt.

Les mots pour nommer l'espace en disent long (pour ne pas dire loin) :

Je m'en vais en nouveau monde

Le petit bonhomme, p. 56.

Quand on sautait dans les images

[...]

Quand on inventait le voyage

[...]

Je marcherai vers l'horizon.

Le calendrier, p. 188.

Un œil tourné vers le dedans.

Le voyageur sédentaire, p. 326.

Un enfant qui cherchait ses mots

Entre vie et voyage.

L'enfant et l'eau, p. 498.

Neuf mois c'est le bel âge

Pour changer d'univers.

Avec un bout de bois, p. 544.

Nous pourrions facilement allonger cette liste de mots qui nomment autant l'espace intérieur de l'enfant que son espace extérieur, autant son espace réel que son espace imaginaire. Il suffit de consulter les textes complets, en annexe, pour le

constater.

Enfin, cette représentation de l'enfant nous apparaît tout à fait en accord et dans le prolongement d'un nouveau programme d'études proposé dès 1948. D'autres programmes d'études ont succédé à celui-ci, mais nous croyons, d'après l'étude qui en a été faite par Micheline Champoux — qui s'y est souvent référée pour son analyse des manuels scolaires — qu'il a été l'un des plus importants en ceci qu'il a ouvert la voie à des représentations sociales vraiment nouvelles de l'enfant.

Ainsi, à partir des années 1940, apparaît une nouvelle perception des enfants qui semble avoir déterminé certains changements d'orientation pédagogique. Une école nouvelle, désormais obligatoire, a préparé les jeunes étudiants à devenir des agents de grandes transformations des structures sociales et culturelles dans le Québec des années 1960. Par le changement des perceptions que l'adulte a eu de l'enfant et, conséquemment, par la nouvelle image que l'enfant a reçue de lui-même, ce dernier aurait compris qu'il avait dorénavant une personnalité propre avec ses goûts, ses rêves et ses vues sur le monde¹⁷.

Il faut dire que cette nouvelle représentation de l'enfant étend ses racines jusque dans les années 1916, soit bien avant que Madame Bolduc écrivît sa première chanson. À cet effet, Micheline Champoux, nous présentant Mgr F.-X. Ross comme l'un des précurseurs parmi les nouveaux théoriciens de la pédagogie québécoise, nous dit, à propos de ce dernier, que :

Il écrivait, en 1916, « que le caractère propre des facultés de l'enfant, c'est une grande faiblesse qui les empêche de s'appliquer longtemps et fortement au

¹⁷ Micheline Champoux, *op. cit.*, p. 1.

même objet. » [...] Mais il constate aussi que l'enfant découvre « à chaque instant des choses qui l'intéressent plus que les précédentes. » Ce fait commande à l'éducateur de diriger et de soutenir des activités appropriées aux forces de l'enfant, c'est à dire courtes, attrayantes et suscitant l'intérêt. [...] Présenter à l'élève une notion sous une forme concrète, donc observable, pour l'amener ensuite vers l'abstraction constitue, selon Mgr Ross, un des principes généraux de l'enseignement. Ce qu'il appelle enseignement intuitif se transformera quelques décennies plus tard en enseignement inspiré des méthodes actives¹⁸.

Nous voyons bien, encore une fois, qu'en matière de changements sociaux il y a souvent loin de la coupe théorique aux lèvres pratiques. Donc, cette nouvelle vision de l'enfant, qui a inspiré le programme d'études de 1948, inscrivait la socialisation de celui-ci dans un processus irréversible : prendre en compte les besoins de l'enfant, partir des réalités concrètes l'entourant pour l'amener à assimiler des notions abstraites. Les représentations de l'enfant ne seraient désormais plus les mêmes.

Notre recherche s'arrête alors qu'une nouvelle structure de valeurs est implantée en Occident. Les valeurs reçues et acceptées pendant l'enfance déterminent les comportements sociaux de l'avenir. C'est ainsi que les adultes de 1970 furent, dans les années 1940, les premiers à recevoir une éducation dont les méthodes pédagogiques augmentaient la place faite à la créativité et à l'individualité. Aussi on peut conclure que le développement de la psychologie infantile et son application dans l'éducation constitue une des variables importantes dans le changement des mentalités survenu entre 1950 et 1970¹⁹.

Il est difficile pour l'État qui, dans un nouveau courant idéologique, met en place des structures sociales améliorant le bien-être des personnes, de retirer ces

¹⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 210-211.

structures ou de les inscrire dans une dynamique de décrue progressive, sans provoquer de grands remous sociaux. Notre projet de recherche ne portant pas sur les programmes d'études, nous n'avons pas analysé tous les programmes mis à jour durant la période couverte par l'écriture des textes de Gilles Vigneault ayant fait l'objet de notre recherche. En terminant ce chapitre, cependant, nous nous permettons de croire que les représentations sociales de l'enfant dans les textes de Gilles Vigneault sont assez proches de celles véhiculées par les programmes d'études plus récents. Qui plus est, le concept d'acceptabilité, tel que nous l'avons déjà présenté, nous laisse penser que les représentations sociales de l'enfant contenues dans les chansons de Gilles Vigneault n'auraient pas obtenu le succès que nous leur connaissons si elles avaient établi un rapport d'antilogie avec celles transmises, entre autres, par les manuels scolaires et les programmes d'études québécois. Il suffit d'imaginer Gilles Vigneault livrant, dans un tour de chant, ses représentations de l'enfant au cours des années 1930. Son discours eût-il été acceptable dans un contexte de valorisation de l'obéissance, de la docilité, du dur labeur, du temps circulaire et de l'espace clos ? Sans vouloir faire de l'histoire à rebours, nous émettons l'hypothèse que non. Nous sommes conscient que notre lecture des textes de Gilles Vigneault, en ce qui concerne précisément les représentations de l'enfant, en est une parmi plusieurs autres possibles. Nous avons décidé de considérer cet enfant comme un être de chair au même titre que l'enfant nommé dans les chansons de Madame Bolduc. Cependant, l'enfant, voire l'enfance, dans les textes de Gilles Vigneault, est un terme souvent chargé de symboles. Nous pourrions y voir, plus que l'être lui-même, un état d'être de la nature profonde de l'humain. Gilles Vigneault, pour nous faire prendre conscience

du caractère universel de tel ou tel phénomène, se sert souvent d'images symboliques toutes singulières. C'est ainsi, par exemple, qu'il nous parle de pays et de planète en faisant maintes fois références aux images et aux personnages de son petit village natal. Alors, lorsque Gilles Vigneault nomme l'enfant, peut-être nomme-t-il ce qu'il y a de plus pur, de plus grand et de plus idéal dans le cœur de l'humain.

Enfin, si nous avons dit de quelques auteurs que leurs ouvrages sur Gilles Vigneault revêtaient parfois un caractère hagiographique, nous ne sommes pas certain d'avoir nous-même pu échapper à ce piège.



Photo 4.1 Gilles Vigneault, enfant.



Photo 4.2 Madame Marie Landry, mère de Gilles Vigneault.



Photo 4.3 Monsieur Willie Vigneault, père de Gilles Vigneault²⁰.

²⁰ Ces photos proviennent de l'ouvrage de Roger Fournier, *Gilles Vigneault : mon ami*, Montréal, La Presse, 1972, 205 p.

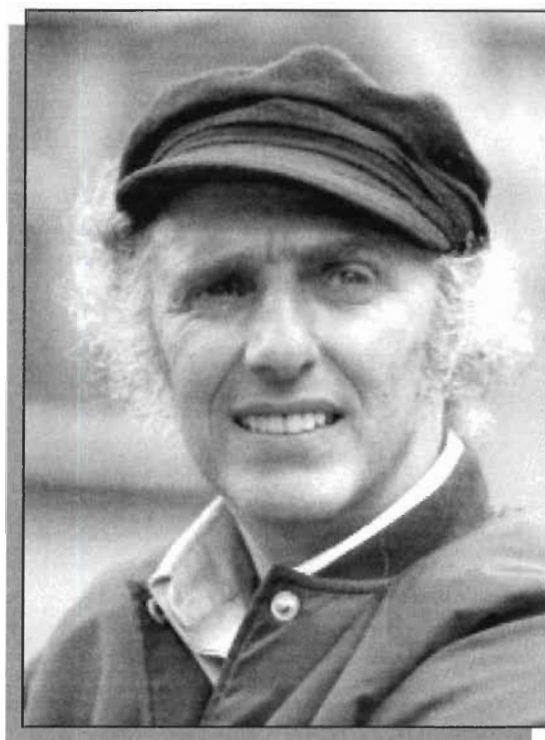


Photo 4.4 Gilles Vigneault, 1978²¹.

²¹ Cette photo provient de la pochette du disque *Comment vous donner des nouvelles...*, Gilles Vigneault, Le Nordet, GVN 1010 KÉBEC-DISC, Montréal, 1978.

CONCLUSION

En entreprenant cette recherche, nous voulions démontrer que les représentations sociales de l'enfant, dans le discours littéraire québécois, étaient en corrélation avec les idéologies sous-jacentes aux changements opérés à l'intérieur de ces représentations, au cours du XX^e siècle. Pour ce faire, nous avons situé notre objet de recherche dans le cadre de la chanson québécoise.

Évidemment, la chanson québécoise représente un corpus important, à l'intérieur duquel il nous a fallu de nouveau faire un choix. Notre choix s'est donc arrêté sur deux auteurs compositeurs ayant marqué la chanson québécoise d'une façon particulière. Ainsi, Madame Bolduc et Gilles Vigneault, qui ont entrepris leurs carrières artistiques en des périodes référentielles importantes pour l'histoire de la société québécoise, — soit la Crise de 1929, pour Madame Bolduc, et la Révolution tranquille, pour Gilles Vigneault — nous semblaient représenter un choix pertinent. Notre problématique s'en trouvant du même coup mieux cernée, à savoir : démontrer que les représentations sociales de l'enfant avaient subi des mutations importantes entre les chansons de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault, il nous restait à mettre en place les outils nécessaires à l'articulation de cette démonstration.

D'abord, dans le simple but d'enrichir notre recherche, nous voulions placer les chansons de ces deux auteurs compositeurs dans le contexte d'un autre type de discours social québécois. Nous avons choisi, pour ce faire, les manuels scolaires, en nous référant aux résultats des recherches de Micheline Champoux¹ traitant justement des représentations sociales de l'enfant dans les manuels scolaires du Québec. Cette mise en contexte, nous fut inspirée par les recherches de Micheline Cambron² sur le discours culturel québécois. Ensuite, des détails sur les contextes de la chanson québécoise autour des années 1930 et des années 1960 nous ont servi à caractériser les œuvres de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault durant ces deux mêmes périodes. Il nous fallait aussi dire quelques mots sur la famille et sur l'enfant québécois ainsi que sur les rôles assumés par chacun de ces acteurs sociaux, durant les deux périodes concernées par notre travail. De plus, pour bien saisir l'esprit dans lequel les chansons de Madame Bolduc et celles de Gilles Vigneault avaient vu le jour, il nous semblait nécessaire de situer les contextes spatio-temporels de l'enfance respective de l'une et de l'autre. Dans ce même esprit, il était important de donner quelques détails à propos de leurs trajectoires sociales et artistiques. Enfin, pour notre analyse proprement dite des représentations sociales de l'enfant, nous avons choisi, de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault, des textes de chansons qui, soit parlaient nommément de l'enfant, soit décrivaient un contexte relationnel entre ce

¹ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois, 1920-1970*, M.A. (Études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1993, 243 p.

² Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec 1967-1976*, Hexagone, Montréal, 1989, 204 p.

dernier et ses père et mère, ou encore entre l'enfant et toute personne entretenant avec lui un quelconque rapport d'autorité.

En faisant référence à l'esprit des représentations sociales de l'enfant dans les manuels scolaires québécois, nous voulions vérifier un degré d'acceptabilité des représentations sociales de l'enfant dans les textes des chansons de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault. Nous savons que les programmes d'études, au Québec, reflètent habituellement les idéologies d'une certaine bourgeoisie. Les représentations de ces idéologues, diffusées sur une grande échelle, entrent souvent en relation de coprésence avec d'autres formes de productions discursives. Attentif à cette manifestation du concept d'intertextualité, nous avons pu remarquer, effectivement, que les représentations de l'enfant, et chez Madame Bolduc et chez Gilles Vigneault, faisaient souvent référence — sans toutefois les convoquer dans la lettre — aux représentations de l'enfant véhiculées par les manuels scolaires inspirés des programmes d'études québécois. Devrions-nous parler d'un discours hégémonique ou modélisant ? Notre investigation dans ce sens est beaucoup trop fragmentaire, incomplète, pour conclure quoi que ce soit. Cependant, cette observation nous permet de croire à l'acceptabilité des représentations de nos deux auteurs compositeurs. Car cette acceptabilité est une condition *sine qua non* à la diffusion de la chanson qui, elle, s'articule à l'intérieur du concept de performance. La chanson étant, de par sa nature, diffusée et reçue dans le ici/maintenant, les représentations qu'elle véhicule doivent être acceptables, c'est-à-dire correspondre aux représentations d'une société donnée, à un moment donné de son histoire. Donc, les chansons de

Madame Bolduc et de Gilles Vigneault nous apparaissent, dans le contexte défini plus haut, chacune en relation avec son époque, tout à fait acceptables.

La partie de notre recherche qui visait à mettre en contexte la chanson québécoise des années 1930 et celle des années 1960, nous a permis de placer le travail de Madame Bolduc et celui de Gilles Vigneault dans un décor à dimension humaine. Les mythes entourant certains artistes et leurs travaux, ou plutôt leurs créations — car nous oublions facilement qu'il s'agit d'un travail — ne donnent habituellement pas une image fidèle des contextes généraux et quotidiens dans lesquels ces artistes ont dû assumer des responsabilités, à l'instar de monsieur et de madame tout le monde. Il ressort ainsi de notre recherche que Madame Bolduc est venue à la chanson à une époque où l'éclectisme des genres commençait à s'établir au Québec. La chanson folklorique, la chanson populaire, la chanson lyrique se côtoyaient, se partageant tant bien que mal le disque, la radio et les salles de spectacles, soit les trois principaux moyens de diffusion de la chanson à cette époque. Quoique, durant les années 1930, à Montréal, la chansonnette française et la chanson américaine aient eu tendance à dominer de plus en plus les espaces du cabaret et de la radio, le style folklorique était encore très prisé par la population rurale. Ce qui explique la raison pour laquelle Madame Bolduc s'est associée au monde du burlesque et du vaudeville pour aller présenter ses chansons en tournées à travers le Québec, en Ontario et en Nouvelle-Angleterre. Mais la chansonnette française ainsi que les chansons américaines, avec, comme interprètes, les Tino Rossi, Bing Crosby et compagnie — que les crooners québécois s'appliquaient à pasticher — avaient

souvent un air populaire à l'eau de rose ; plus tard, Charles Trenet, dit le fou chantant, viendra remettre à la mode le fait d'écrire ses propres chansons et de les interpréter soi-même. Il ouvrira la porte à plusieurs auteurs compositeurs québécois qui, à leur tour, fonderont leurs propres lieux de diffusion : les boîtes à chanson. Ainsi, au milieu des années 1950, les boîtes à chanson se multiplieront un peu partout en province. C'est ici que Gilles Vigneault fait son entrée en chanson dans le monde du spectacle et du disque. Nous sommes dans les années 1960 et, phénomène comparable aux années 1930, la chanson commerciale prend de l'expansion. Mais, cette fois, ce sont le twist, le yé-yé et le rock'n roll qui disputent aux auteurs compositeurs le disque, la radio, la scène et, nouvelle venue depuis 1952, la télévision. Encore une fois, les chansonniers québécois évoluent en parallèle avec les nouveaux courants musicaux.

Sur la famille et l'enfant, au Québec, nos recherches nous ont permis d'établir un portrait des rôles dévolus au père, à la mère et à l'enfant, au cours des deux périodes étudiées ici. L'un de nos objectifs étant d'évaluer si les représentations sociales de l'enfant, chez Madame Bolduc et Gilles Vigneault, sont acceptables, donc corrélées aux représentations de la société québécoise. Plus concrètement, nous avons constaté que les chercheurs ayant témoigné de la société québécoise autour des années 1930, n'ont pas été très loquaces en ce qui concernait l'enfant, ses rôles et ses différents rapports à l'autorité. En cela, Madame Bolduc nous est apparue comme un témoin assez fidèle de son époque étant donné que ses textes souffrent de la même carence en informations concernant les rôles de l'enfant. Il peut paraître paradoxal

qu'un manque d'informations nous informe ; c'est pourtant bien le cas ici. On ne parle presque pas de l'enfant parce que ce dernier n'a pas de statut propre. Il est un futur adulte, donc un adulte imparfait, incomplet. En ce qui concerne le père, nos recherches nous démontrent que celui-ci, au temps de Madame Bolduc, représente l'autorité familiale. Quant à la mère, elle se voit couronner reine du foyer. Au foyer, la mère ne prend pas la place d'un père à l'usine ou à la manufacture. Mais, étant donné l'insuffisance du salaire de son mari, la mère effectue souvent des travaux de couture pour de grands entrepreneurs, soit à domicile soit dans de petits ateliers. Aussi, le fait que son revenu soit considéré comme complémentaire à celui du chef de famille, justifie que l'on maintienne le salaire féminin à un niveau inférieur à celui des hommes. Les modèles proposés à l'enfant, au temps de Madame Bolduc, renvoient donc à un père chargé de l'autorité familiale, habilité à prendre des décisions d'ordre économique ou juridique ; et à une mère, reine de son foyer. Quant à son rôle d'enfant, il est appelé, en toute obéissance, à reproduire le modèle adulte existant dans son environnement micro-social. Plus tard, autour des années 1960, les responsabilités dans les domaines de la santé et de l'éducation sont de plus en plus assumées par l'État. Et les différents agents professionnels qui offrent ces services à l'enfant, doivent orienter leurs actions selon des règles et des critères définis par l'État. C'est dire que les représentations sociales de l'enfant ont changé. Une psychologie moderne et une philosophie nouvelle, qui ont l'enfant comme principal objet d'étude, ont fait leur entrée dans les universités québécoises après la Seconde Guerre mondiale. Aussi, à partir des années 1960, bien que le père et la mère ne se soient pas encore tout à fait départis des rôles qu'ils jouaient autour des années 1930, une

tendance commence à se faire jour vers plus d'égalité entre les tâches du père et de la mère, à la maison. À partir de ces mêmes années, les rapports d'autorité entre les parents et l'enfant, ainsi que les méthodes coercitives font graduellement place au dialogue et à l'échange. Dorénavant, l'enfant sera considéré comme un individu évoluant dans un temps et dans un espace qui lui sont particuliers. Et comme nous avons pu l'observer, Gilles Vigneault a su témoigner de cette nouvelle représentation sociale de l'enfant.

En ce qui regarde les enfances de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault, nous avons pu établir que l'une et l'autre avaient vécu jusqu'à l'âge de treize ans dans un petit village côtier — Madame Bolduc à Newport, en Gaspésie, et Gilles Vigneault à Natashquan, sur la Côte Nord — dans un contexte économique difficile. Leur milieu familial était simple et harmonieux. Fait important, tous deux ont eu l'opportunité de grandir entourés d'une musique livrée par des instruments auxquels ils ont eu accès, éveillant par le fait même un talent qu'ils allaient développer quelques années après avoir quitté leur coin de pays. Il faut toutefois préciser que Gilles Vigneault, contrairement à ce qui fut le cas pour Madame Bolduc, a eu la chance de vivre dans un contexte familial où l'on a encouragé et nourri son talent pour le rêve et son inspiration poétique. Quoique le père de Madame Bolduc ait appuyé son talent de musicienne. D'ailleurs, cette étape de leur socialisation respective se reflète dans les chansons à l'intérieur desquelles ils abordent, chacun à sa façon, le sujet de l'enfance.

Entre le moment de quitter leurs villages et celui de monter sur les planches, les trajectoires sociales de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault diffèrent considérablement. Alors que Madame Bolduc débarquera sur un quai de gare, dans la grande métropole du Canada, pour s'engager comme femme de ménage dans une famille bourgeoise, Gilles Vigneault fera escale au séminaire de Rimouski puis à la faculté des lettres de l'Université Laval de Québec où il obtiendra sa licence *ès lettres* en 1953. Madame Bolduc continuera donc de travailler dans les maisons privées et dans les manufactures de Montréal jusqu'à ce qu'elle rencontre Conrad Gauthier qui lui permettra de faire ses premiers pas d'artiste sur la scène du Monument National. De son côté, Gilles Vigneault, avant de chanter pour la première fois en public, le 5 août 1960, sur la scène de la Boîte à chansons de Québec, sera tour à tour professeur d'anglais, de français et d'algèbre, comédien et scripteur. La carrière artistique de Madame Bolduc connaît un grand succès jusqu'en 1941, année où elle perd son combat contre le cancer. Quant à la carrière de Gilles Vigneault, météorique au départ, elle se continue toujours au moment où nous rédigeons ce mémoire.

Au chapitre des représentations sociales de l'enfant, il ressort de l'étude des textes de Madame Bolduc, que le rôle de l'enfant tourne autour de la politesse, de l'obéissance, du respect et du travail. À cet effet, le discours de Madame Bolduc demeure fidèle au modèle d'enfant valorisé à son époque. Lorsque les textes de celle-ci parlent de l'enfant c'est, la plupart du temps, pour mettre en valeur les qualités du père et de la mère. De plus, dans ses chansons, les représentations de la fille sont souvent différenciées de celles du garçon. La fille apparaît à plusieurs reprises

comme un objet de convoitise qui doit se méfier des garçons, lesquels ont, plus qu'un droit, presque le devoir de la séduire. En cela, les enfants sont appelés à reproduire le modèle de l'homme dominant et de la femme dominée ; modèle ayant existé sans être jamais questionné, modèle existant sans qu'on le remette en question, enfin, modèle qui doit continuer d'exister ; aucune valeur nouvelle ne semblant pouvoir égaler celles du passé. Car, dans les textes de Madame Bolduc, le temps est circulaire. L'espace est fermé. Pour les enfants, c'est infiniment le même présent. Pas question de rêver, de faire des projets personnels qui s'inscriraient en faux parmi les valeurs véhiculées par le modèle des parents et des grands-parents. L'enfant baigne dans une idéologie qui semble le prévenir que tout changement apporte avec lui son lot d'instabilité et d'insécurité. Dans cet esprit, l'espace que l'on réserve à l'enfant, dans les chansons de Madame Bolduc, tourne autour du nid familial. Tout espace extérieur au foyer familial n'a d'importance que si l'on revient à la maison. L'enfant évolue donc dans un espace dépourvu d'extériorité. L'enfant, dans les textes de Madame Bolduc, est vraiment un adulte incomplet, un petit adulte, un adulte en devenir. Une sorte d'identité virtuelle qui s'actualisera officiellement avec l'âge adulte.

Dans les chansons de Gilles Vigneault, par contre, c'est l'enfant qui parle, et pour exprimer ce qu'il a lui-même pensé. Jamais, dans les chansons de ce dernier, l'enfant ne servira à mettre en valeur les qualités de celle-ci ou de celui-là. L'enfant a son existence propre. La vision du monde qu'il exprime c'est la sienne. Il donne son opinion et on prend le temps de l'écouter avec intérêt. Sa vision du monde est une représentation et, à ce titre, vaut bien toute autre représentation. Cet enfant existe en

tant qu'enfant et n'a donc aucune propension à l'appropriation de quelque pouvoir politique ou économique. Le rêve lui est permis. Son monde imaginaire est une réalité, sa réalité. Dans les textes de Gilles Vigneault, l'enfant n'est pas dupe. On ne le manipule pas sans qu'il réagisse. Il a développé une conscience d'être. L'enfant est chargé de lui-même. Il construit sa vie avec ses propres matériaux et il prend la responsabilité de son propre bonheur. Il est un être entier, complet par lui-même. Ainsi, son temps n'est pas utilisé à reproduire quelque passé idéal ni à aménager le futur pour le protéger contre un quelconque changement. De même, l'espace qu'il occupe est illimité. Qu'il parle de voyage ou qu'il voyage, cet espace tient autant du monde intérieur que du monde extérieur.

Voilà donc des résultats de recherches qui nous amènent à conclure que l'enfant représenté dans les chansons de Madame Bolduc est un être *subsumé*, opposé à l'enfant *sui generis* représenté dans les chansons de Gilles Vigneault. À partir de ces résultats qui mettent en lumière le changement qui s'est opéré socialement entre les représentations de ces deux auteurs compositeurs, en l'espace d'une trentaine d'années, nous croyons qu'il serait intéressant de pousser cette recherche jusqu'à nos jours, histoire de vérifier si les représentations sociales de l'enfant, dans la chanson québécoise, depuis les chansons de Gilles Vigneault, ont continué de s'inscrire dans la dynamique du changement ou si elles ont fait un séjour prolongé dans la stagnation idéologique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités :

ANGENOT, Marc, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, 1167 p.

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec, 1960-1980*, Montréal, Triptyque, 1990, 135 p.

BENOIT, Réal, *La Bolduc, sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1959, 123 p.

BIBLIOROM LAROUSSE

Bibliothèque nationale du Canada, *Les Canadiennes et la musique. La Bolduc (Mary Travers) (1894-1941) Interprète, parolière*, [http : //www.nlc-bnc.ca/digiproj/fwomen2c.htm](http://www.nlc-bnc.ca/digiproj/fwomen2c.htm)

BRADBURY, Bettina, *Familles ouvrières à Montréal*, Montréal, Boréal, 1995, 368 p.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 204 p.

CHAMPOUX, Micheline, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois (1920-1970)*, M.A. (Études québécoises, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières), 1993, 243 p.

CLOUTIER, Richard, *Psychologie de l'adolescence*, Montréal, Gaëtan Morin, 1982, 321 p.

CROTEAU, Jean-Yves, (sous la direction de Pierre Véronneau). *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois, de 1952 à 1992*, Québec, Les Publications du Québec, 1993, 692 p.

- DE BILLY, Hélène, « *Les créateurs du 20^e siècle* » dans *L'actualité*, Février 1999, p 52.
- DUBOIS, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973, 516 p.
- FOURNIER, Roger, *Gilles Vigneault : mon ami*, Montréal, La Presse, 1972, 205 p.
- GIROUX, Robert, *dir.*, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, 234 p.
- HURTUBISE, Roch, Renée B. DANDURAND, Céline LE BOURDAIS, *Enfances. Perspectives sociales et pluriculturelles*, Sainte-Foy, Institut québécois de la recherche sur la Culture, 1996, 351 p.
- JARMAN, Frederick, Susan HOWLETT, *La famille en évolution : perspectives canadiennes*, Montréal, Guérin, 1995, 444 p.
- JOYAL, Renée, *Les enfants, la société et l'État au Québec, 1608-1989 jalons*, Montréal, Hurtubise HMH, 1999, 319 p.
- LABBÉ, Gabriel, *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Montréal, Éditions de l'aurore, 1977, 216 p.
- LAFONTANT, Jean, *dir.*, *Initiation thématique à la sociologie*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1990, 483 p.
- LEMIEUX, Denise, Lucie MERCIER, *Les femmes au tournant du siècle 1880-1940. Âges de la vie, maternité quotidienne*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, 400 p.
- L'HERBIER, Benoît, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974, 190 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, François RICARD, *Histoire du Québec contemporain, le Québec depuis 1930*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1986, 739 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain, de la Confédération à la crise*, Montréal, Boréal Express, 1979, 660 pages.
- LONERGAN, David, *La Bolduc. La vie de Mary Travers*. Bic, Isaac-Dion, 1992, 215 p.

- NORMAND, Jacques, *Les nuits de Montréal*, Montréal, Éditions La Presse, 1974, 190 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, 186 p.
- PROVENCHER, Jean, *Chronologie du Québec, 1534-1995*, Montréal, Boréal, 1991, 365 p.
- Recherches sociographiques*, 39, 2-3, 1998, 520 p.
- REMON, Lina, avec la collaboration de Jean-Pierre Joyal, *Paroles et musiques. Madame Bolduc*, Montréal, Guérin, 1993, 245 p.
- ROACH-PIERSON, Ruth, *Les Canadiennes et la Seconde Guerre mondiale*, Ottawa, Société historique du Canada, 1983, 35 p.
- ROBITAILLE, Aline, *Gilles Vigneault*, Montréal, Leméac/l'Hexagone, 1968, 148 p.
- ROCHON, Gaston, *Processus compositionnel. Genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*, Ph.D., (Université de Göteborgs en Suède), 1992, 608 p.
- ROY, Bruno, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977, 170 p.
- SEGALEN, Martine, *Sociologie de la famille*. Coll. «U». Paris, Armand Colin, 1981. 283 p.
- SMITH, Donald, *Gilles Vigneault, conteur et poète*, Montréal, Québec /Amérique, 1984. 160 p.
- TAHON, Marie-Blanche, *La famille désinstituée, introduction à la sociologie de la famille*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, 230 p.
- THÉRIEN, Robert, Isabelle d'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec, 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1992, 580 p.
- TREMBLAY-MATTE, Cécile, *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois, 1990, 391 p.
- VIGNEAULT, Gilles, *Tenir paroles*, volume I, Montréal, Les Nouvelles Éditions de l'Arc, 1983, 288 p.
- VIGNEAULT, Gilles, *Tenir paroles*, volume II, Montréal, Les Nouvelles Éditions de l'Arc, 1983, 280 p.

VIGNEAULT, Gilles, *Un soir de mi-septembre*, dans *Incidences*, revue des étudiants de la faculté des arts, Université d'Ottawa, n° 6, 1964.

Ouvrages consultés :

ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Coll. «Histoire». Paris, Seuil, 1973. 316 p. (Aussi 1980)

ASCAH, Jacqueline, Alain BERTSON, Jean-Jacques SHIRA, rédaction du livret inclus dans le coffret de disques *La Bolduc, l'intégrale*, Montréal, Phonothèque québécoise MUSÉE DU SON, 19..

AUDET, Louis-Philippe, *Histoire de l'enseignement au Québec, 1608-1971*, Tome 2, Montréal, Holt, Rinehart and Wilson, 1971, 496 p.

AUDET, Louis-Philippe, *Histoire de l'enseignement au Québec, vol. 1*. Montréal et Toronto, Holt, Rinehart et Winston Ltée, 1971. 431 p.

BARBRY, François-Régis, *Gilles Vigneault. Passer l'hiver*, Vendôme, Le centurion, 1978, 160 p.

CHAMPAGNE-GILBERT, Maurice. *La famille et l'homme à délivrer du pouvoir*, [Version remaniée], Montréal, Leméac 1987, 271 p.

CHARBONNEAU, Hubert, dir., *La population du Québec : études rétrospectives*, Montréal, Boréal Express, 1973, 110 p.

COPP, Terry, *Classe ouvrière et pauvreté*, Montréal, Boréal Express, 1978, 213 p.

ERIKSON, Erik H, *Enfance et société*, Coll.«Actualités pédagogiques et psychologiques», Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1959, 287 p.

FAHMY-EID, Nadia et Micheline DUMONT, *Maîtresses de maison, maîtresses d'école. Femmes, famille et éducation dans l'Histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, 413 p.

GARIGUE, Philippe, *La vie familiale des Canadiens français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1962, 142 p.

HARVEY, Fernand, *Révolution industrielle et travailleurs*, Montréal, Boréal Express, 1978, 347 p.

HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p.

- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1966, xii + 192 p.
- LAJEUNESSE, Marcel, dir., *L'éducation au Québec, 19^e-20^e siècles*, Montréal, Boréal Express, 1971, 145 p.
- MILNER, Henry, *La réforme scolaire au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 212 p.
- ROY, Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Leméac, 1978, 295 p.
- SEGUIN, Fernand, *Fernand Seguin rencontre Gilles Vigneault*, Le sel de la semaine, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1969, 92 p.
- SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne*, Coll. «L'Univers historique», Paris, Seuil, 1977, 379 p.

ANNEXE 1

TEXTES DE CHANSONS DE MADAME BOLDUC

Cette annexe contient les textes des chansons de Madame Bolduc dont nous avons étudié les extraits au cours de cette recherche. Ces textes sont tirés de l'ouvrage de Lina Remon¹ *Paroles et musiques, Madame Bolduc*, écrit en collaboration avec Jean-Pierre Joyal. Chacun des titres de chansons sera suivi, entre parenthèses, du numéro de la page à laquelle il correspond à l'intérieur dudit ouvrage. De plus, lorsqu'un titre, dans l'ouvrage de Lina Remon, renvoyait à une note de bas de page, nous avons reproduit cette note pour ajouter à l'information contextuelle de la chanson.

¹ Lina Remon, (avec la collaboration de Jean-Pierre Joyal), *Paroles et musiques, Madame Bolduc*, Montréal, Guérin, 1993, 245 p.

La cuisinière² (46)

Je vas vous dire quelques mots d'une belle cuisinière
 Elle soigne ses troupeaux comme une belle bergère
 Pas bien loin dans les environs, on verra passer des garçons
 Des grands et des p'tits, des gros et des courts, des noirs et des blonds

Hourra ! pour la cuisinière !

Il se présente un amoureux avec des belles manières
 Il était si gracieux en faisant sa prière
 Son p'tit cœur débat pour le mien, pis le mien débat pour le sien
 Pis le sien pour le mien, pis le mien pour le sien

Il se présente un amoureux avec un flask dans sa poche
 C'était pour traiter les vieux pour pas avoir d'reproches
 Il faut être à moitié soûl, pour me dire : « Viens donc mon p'tit loup
 Viens donc prendre un coup, tu vas trouver ça doux. »

Il se présente un amoureux mais tout couvert de crasse
 Il n'avait tellement épais j'y voyais pas la face
 Je lui dis : « Pousse-toi mon vieux, sors d'ici vilain paresseux
 Va t'laver les yeux, je peux trouver mieux. »

Il se présente un p'tit senteux qu'était pas bête à voir(e)
 I s'fourrait l'nez dans les chaudrons ainsi que dans l'armoire
 J'ai pris mon manche à balai, j'y ai cassé dessus les reins
 Partout sur le corps, j'l'ai sapré dehors.

² Sa première chanson complète enregistrée en décembre 1929. Cette chanson, qui fut son premier grand succès, est composée sur une mélodie qui dessert plusieurs chansons folkloriques dont une version plus connue nous vient de l'Acadie, **Je me suis fait un petit bateau**, qu'on peut entendre aux archives de folklore de l'Université Laval dans la collection É.-Z. Massicotte manuscrit n° 662, et chantée par Amédée Lemay le premier août 1925.

Johnny Monfarleau³ (48)

Messieurs et mesdames, veuillez m'excuser
Si j' parais su' l' théâtre aussi mal habillée
Aussi mal(e) vêtue
Je n'ai pas d'argent pour payer

Johnny Monfarleau passait dans la rue
Avec une punaise qu'était grosse comme un veau
I'a pris la peau pour se faire un capot

Hourra ! pour Johnny Monfarleau !

Avec sa viande ainsi que ses os
Je me suis décidée de faire un fricot
J'ai tout invité les parents les amis
Ainsi que Johnny Monfarleau

Je l'ai vu à Gaspé se promener
Ce pauvre vieux en souliers d' bœufs
Sa tuque de côté, sa ceinture fléchée

Quand j'étais jeune fille à la messe de minuit
Il me m'nait à l'église avec sa jument grise
Sa vieille carriole de peau de buff^{lo}

Je l'ai vu à New York par ici par là
Il se promène en pyjama
Son tuyau d'castor et sa belle canne en or

Depuis l' mois d'octobre qu'i' est dans les forêts
En costume de bain garni en peau d' lapin
Avec sa belle grand' barbe tricotée au crochet.

³ **L'habit de Johnny McFellow** est le titre du catalogue de Conrad Laforte (V. bibliographie) donné à cette chanson. Elle appartiendrait aux chansons littéraires du répertoire anglais. On en retrouve une version dans la collection de É.-Z. Massicotte MN 1200 chantée par L.H. Cantin en 1917. (Archives de folklore de l'Université Laval)

Regardez donc mouman⁴ (52)

Et r'gardez-donc mouman comme elle était respectable
Elle avait pas quinze ans qu'elle voulait se marier

Turlute

Mais je f'rai pas comme elle, me laisser enjôler
J'aime mieux rester vieille fille et mourir enragée

Savez-vous pourquoi c' qu' y a tant d' vieilles filles et d' vieux garçons ?
C'est parce qu'ils étaient pas de la même opinion

Parlons donc de ma belle-mère elle a les yeux tout de travers
Elle a les crocs tellement longs qu'ils lui traversent le menton

Parlons donc de mon beau-frère, i' aime les filles qu'i' en voit pas clair
Si i' sentait pas tant des pieds, pourrait trouver à se marier

Si vous avez un homme qui est jamais à la maison
Passez-lui donc les beignes en lui donnant des coups de bâton

Et r'gardez donc mon père ça c'était un homme d'affaires
Était gros comme un hareng mais ça s'adonne qu'i' n'avait d'dans

Au bout de quatorze ans il avait dix-huit enfants
C'était bien encourageant y travaillait pour l' gouvernement.

⁴ Les seules pièces où elle turlute les deux parties de la chanson à la fin sont celle-ci et la chanson n° 73, **Les colons canadiens**.

Si vous avez une fille qui veut se marier⁵ (60)

Si vous avez une fille qui veut se marier
C'est à vous la bonne maman de tout lui expliquer :
« Faut qu' tu restes au logis pour plaire à ton p'tit mari
Tu auras de l'agrément avec tes petits enfants. »

Turlute

Mais si tous les maris n' sont pas tous garantis
C'est qu'il y a bien de ces femmes avec des grands défauts aussi
Elles sont toujours marabouts elles veulent toujours faire à leur goût
Si leur mari veut leur parler, dans leur coin s'en vont boudier

Quand on est fiancée on commence à s' préparer
On s'achète du beau coton pour se faire des beaux jupons
On s'achète d' la flanellette on se fait des belles jaquettes
Avec un peu d'ambition, je vous dis que c'est pas long

La veille de nos noces on veut pas se coucher
On a peur d' passer tout droit pas être capable de s' réveiller
Le matin de nos noces on commence par se poudrer
On se met un p'tit peu de fard on a d' l'air d'une vraie poupée

Quand tu s'ras mon époux, j' te donnerai d' la soupe aux choux
J'te plant'rai d' la bonne salade, j' te f'rai cuire des belles grillades
J'te donn'rai tout' les douceurs j' t'aimerai de tout mon cœur
Je m'assierai sur tes genoux Dieux bénira notre chez-nous.

⁵ On retrouve un couplet presque identique au deuxième couplet de celle-ci dans la chanson **Dans tous les cantons**, répertoriée dans l'ouvrage de Ernest Gagnon, p. 250. Mais la mélodie est totalement différente.

« ...Mais si tous les maris ne sont pas tous garantis
C'est qu'il y en a trop de ces femm's qu' ont des défauts...
De ces humeurs marabouts, Que rien n'est à leur goût
Quand on veut leur parler Dans un coin s'en vont boudier... »

La phrase B (turlute et harmonica) provient du strathspey écossais **The braes of Mar** (phrase B). On retrouve plusieurs variantes de cet air au Québec dont une, popularisée par le violoneux Willie Ringuette en 1927, **le Reel des noces**, étiquette Starr n° 15347. Le violoneux et conteur pittoresque de Chicoutimi Louis Boudreault a enregistré une version semblable à celle de Ringuette en 1975 sous le nom de **La belle Catherine** (Portrait du vieux Kébec, volume 2, Opus OP-219).

Mon vieux est jaloux (78)

Mon vieux est jaloux, ah ! oui je le sais ben !
 Il dit que j' m'occupe du gars du voisin
 « Mais tu sais ben mon vieux, ah ! que j' tente pas dessus
 I' a les rhumatismes, il est tout tordu. »

Turlute

Je n' suis pas comme Ève aller chez l' voisin
 Manger une pomme qui est dans le jardin
 On m' dit que j' suis belle, qu'i' essaient pas à m'avoir
 Les jeunes comme les vieux je vous dis qu'ils sont v'limeux

Par un beau matin mais qui c' qui rentre soudain
 C'était mon laitier avec un gallon de lait
 Quand il a vu mon mari il est v'nu tout étourdi
 Il a eu tellement peur que son lait a r'viré en beurre

Quand vient le boulanger avec son habit empesé
 J'ôte mon tablier et j' commence à me friser
 Si i' sentait pas les oignons je lui f'rais une belle façon
 Mon mari a l' nez si fin, ah ! je vous dis qu'il l' sent de loin

Voulez-vous que je vous dise quel est mon seul agrément
 Le jour quand je suis seule c'est de prendre mon instrument
 On dit qu' les femmes ont des caprices et des défauts qui louchent
 Moi le soir quand je me couche c'est de jouer d' la bombarlouche

J'suis une femme de renom et je compose mes chansons
 Veuillez m'excuser car c'est pour nous amuser
 Mais vous savez dans l' fond mon mari c't' un bon garçon
 Et moi de mon côté on a rien à me r'procher.

Les agents d'assurance⁶ (98)

Je me suis fait assurer il y a deux ans passées
 Et c'était par un vieux garçon mais j'vous dirai pas le nom
 I' a une moustache empruntée pis un beau p'tit char coupé
 Mais quand i' vient nous assurer i' sait comment s' placer les pieds

Ah ! les agents d'assurance c'est comme ça que j' les arrange
Quand(te) j' les vois arriver(e) j' barre ma porte pis j' vas m' cacher

Turlute

À sept heures du matin, on les voit sur le chemin
 Ils nous regardent en souriant c'est pour nous arracher d' l'argent
 Quand ils savent qu'on est cassés ils passent sans nous regarder
 Mais quand ils viennent à la maison je les reçois à ma façon

Ah ! mais parlez-moi-z-en pas c'est quand j' les vois à l'heure des r'pas
 Ils viennent avec l'inspecteur, ils pensent bien de nous faire peur
 Quand ils voient que j' suis fâchée dans c' temps-là t'es vois s' pousser
 Leur chapeau est accroché ils prennent pas l' temps de l'emporter

Quand ils viennent pour collecter i' peuvent tout nous arracher
 Mais quand i' savent qu'on a d' l'argent, faut leur payer quatre s'maines d'avant
 Ils mettent toujours leurs habits neufs pour faire plaisir aux p'tite veuves
 Et c'est quand mon mari y est pas, i' viennent toujours dans c' temps-là

Quand on a un nouveau-né dans c' temps-là on les voit arriver
 Le médecin est pas parti, qu'ils sont rendus au pied d' notre lit
 Et avec une belle manière i' essaient de nous faire accroire
 Qu'i' peuvent assurer l' bébé avant qu'il soit baptisé.

⁶ La phrase A (couplet) provient d'une phrase musicale que nous retrouvons dans plusieurs airs folkloriques québécois. L'accordéoniste Henri Houde l'utilise dans une pièce qu'il enregistre sur étiquette Starr n° 16501 sous le nom de **Reel du diamant bleu** (phrase A) alors que le violoneux Isidore Soucy endisque une autre version : **Gigue à Freddy** (phrase A) Starr n° 19035. La phrase B (refrain et turlute), pour sa part, provient du **Reel du cordonnier** (phrase B) du violoneux Joseph Allard, Victor n° 263567.

Le propriétaire⁷ (108)

J'avais un propriétaire ça c'était une vraie commère
 Il venait écornifler près d' la maison à la journée
 Quand il voyait quelqu'un rentrer il v'nait sentir dans l'escalier
 Si je bal'yais ma galerie c'était pas long qu'i' était sorti

Turlute

Quand mon mari fend du bois il nous crie d'arrêter ça
 Si ma fille joue du piano i' s' met à cogner sur les tuyaux
 Quand je pratique mes chansons et que je joue du violon
 Il me crie d'attendre le soir avec le chat p' faire mes concerts

Quand l' boulanger vient sonner lui et sa femme viennent regarder
 Si ça lui prend ben du temps pour délivrer un p'tit pain blanc
 Quand je fais venir des liqueurs ça [l'énerve] ben de pas savoir
 Si c'est d' la bière ou du porter ou ben du vin de gadelles noires

C'est toujours pas de ses affaires ce que j' peux manger ou bien boire
 L' a qu'à watcher c' qu'on renvoie par les tuyaux des cabinets
 Mon propriétaire est ben curieux où c' qu'y a trou y s' met les yeux
 À part de ça i' a l' nez si fin qu'i' sait toujours quand j' prends mon bain

Des propriétaires comme ça j' vous dis qu' ça m'énervé pas
 J' m'en vas l' faire assez souffrir qui va être obligé d' partir
 Je vous dis qu'au bout d'un an i' va avoir les cheveux blancs
 J'vas l' faire enrager tell'ment qui va falloir qu'i' sapre le camp.

⁷ Les deux phrases musicales proviennent du **Quadrille de chez nous** (phrase A et B) du violoneux Joseph Allard. (V. note du n° 29, **Ça va venir découragez vous pas**)

Les filles de campagne⁸ (114)

C'est aux jeunes filles de campagne que je chante cette chanson
Vous êtes la fleur des montagnes recherchée par nos garçons

Turlute

Dans cette place-là j' vous l' dis que les jeunes filles sont jolies
Elles donnent pas tout leur p'tit change pour du rouge de pharmacie

Elles ont des belles manières puis elles savent s' faire respecter
On les voit pas le soir au bal pour aller danser

Elles sont pas écourtichées elles s'habillent simplement
Elles n' sont pas décolletées par derrière ni par devant

Elles veillent toutes en famille accompagnées de leurs parents
C'est comme ça que ça s' passe dans nos familles d'habitants

Chères petites filles de campagne restez avec vos parents
Y a des beaux garçons en ville mais c'est pas tous des travailleurs

Quand vous voudrez vous marier r'gardez pas rien qu' la beauté
Si le garçon a du cœur vous aurez bien du bonheur.

⁸ Cette chanson, tout comme le sauvage du Nord, a un accompagnement qui n'est pas sans rappeler les tambours dans la musique amérindienne. La phrase A (couplet) provient de la **Danse du sauvage** (phrase A). Cet air, que nous retrouvons aussi bien chanté que joué instrumentalement, était destiné à accompagner une pantomime dansée se rapprochant de la **Danse du barbier**.

Un phénomène des plus fascinant de l'œuvre de M^{me} Bolduc, et qui nous la fait connaître davantage, est celui où elle associe subtilement deux pièces ou deux idées pour en faire une chanson. Exemples : cette chanson utilisant la **Danse du sauvage** comme fond sonore a un accompagnement rappelant la musique amérindienne. Elle le fait aussi dans **Danse en souliers d' bœufs** (n° 56) où elle parle de rumba en ayant un accompagnement du genre sud-américain. Un autre exemple est celui de la chanson **Les Américains** (n° 66) où elle utilise un air traditionnel américain pour y mettre son texte, ou encore **Le commerçant des rues** (n° 52) qui emprunte la mélodie d'une partie du refrain de **Yes ! we have no bananas** pour dire *Ah ! on en a des légumes ! Intéressant, non ?*

Nos braves habitants (116)

C'est aux braves habitants que je m'adresse maintenant **Turlute**
 Quittez jamais vos campagnes pour v'nir rester à Montréal **Turlute**
 Dans des grandes villes comme ça de la misère il y en a **Turlute**
 Et surtout cet hiver y en a qui mange du pain noir **Turlute**

Nos habitants sont contents de voir arriver l' printemps
 Avec leur femme et leurs enfants s'en vont travailler aux champs
 De l'orgueil il y en a pas, ah ! mais parlez-moi donc d' ça
 Quand l'hiver est arrivé ils ont quelque chose pour manger

Leur cave et leur armoire sont remplies d' provisions d'hiver(e)
 À part de ça ils ont d' l'argent i' ont pas besoin d' la Saint-Vincent
 Écoutez-moi mes amis où c' que vous êtes bien restez-y
 Des gens qui crèvent de faim Montréal en a déjà plein

Gardez vos enfants chez vous pour faire des habitants comme vous
 C'est mieux que d' courir les rues et passer leur temps aux p'tites vues
 Tout en cultivant leurs champs ils développent leurs talents
 C'est avec(e) ces gens-là qu'a prospéré notre Canada.

Danse en souliers d' bœufs⁹ (144)

V'là l'automne qu' est arrivé, il faut bien s'encabaner
Et comme c'est bien ennuyant, on f'ra une veillée de temps en temps

Moi je jouerai du violon pis j' dans'rai des rigodons
Je f'rai pas comme à Cuba danser l' rumba su' mes bas

Quand Manda dans la rumba a s' garroche ici et là
J'aime mieux danser comme les vieux une gigue à deux en souliers d' bœufs

« Son père va att'ler ta grise on va veiller chez Moïse
Oublie pas ta peau d' carriole pour abrier ta filleule

T'es ben mieux d'aller t' changer y va avoir des étrangers
Call tes beaux sets canadiens pis swing la baquaise dans l' coin. »

Comme je suis une Gaspésienne je vas mettre mes beaux bas d' laine
Pis mes bottines boutonnées avec ça je va giguer

Et j'habillerai ma fille avec l'étoffe du pays
Avec sa belle vieille bougrine avec ça a va avoir d' l'air fine

Parlons donc de ma cousine j' vous dis qu'elle a les pattes fines
Quand a danse une danse carrée elle a d' l'air d'une araignée

Et j'ai mon petit garçon qui joue bien l'accordéon
Ma p'tite fille joue du piano pis mon mari joue des os

Je vous dis que l' lendemain on avait mal dans les reins
On avait tell'ment dansé qu'on était tout dérin'chés.

J'avais joué trop de violon pis danser des rigodons
J'ai pas fait comme à Cuba danser l' rumba su' mes bas.

⁹ Même si l'accompagnement nous fait penser aux rythmes de rumba, la phrase B (refrain) provient de la deuxième phrase du **Reel Blanchette**. (V. note du n° 34, **Rouge carotte**) Ce thème (la rumba) semblait populaire puisqu'également Albert Marier a enregistré **Le joueur de rumba**, Starr n° 15851, un peu avant M^{me} Bolduc.

Bien vite c'est le jour de l'An (146)

Bien vite c'est le jour de l'An qui nous r'vient à tous les ans (bis)
 Parlons donc de l'ancien temps tout l' monde s'amusait gaiement
 On rassemblait les parents on avait plus d'agrément (bis)

On souhaitera la bonne année pareil comme dans l' temps passé (bis)
 On commencera par les vieux car ils sont les plus précieux
 On demand'ra la bénédiction au grand-père de la maison (bis)

Pendant qu' les enfants joueront la parenté s'embrass'ront (bis)
 Avec une grande tendresse et fait avec politesse
 Sur les deux joues sur le front mais tout ça sans permission (bis)

C'est bien beau de s'amuser il faut penser à manger (bis)
 On mang'ra des bonnes tartes à la farlouche et aux dattes
 Et aussi des bonnes tourtières faites par notre bonne grand-mère (bis)

Après l' repas terminé qu'on a dit l' bénédicité (bis)
 Le père pousse sa chanson et tout le monde répond
 Tout chacun de leur manière y a des grosses voix pis des claires (bis)

J'oubliais d' vous mentionner des cadeaux faut emporter (bis)
 Des beaux patins à Réal, à Lucienne une traîne sauvage
 Et comme Fernande c'est le bébé on lui donnera une poupée (bis)

Quand la journée terminée que tout l' monde s'est amusé (bis)
 Mais chacun prend leurs guenilles et retourne dans leur famille
 Répétant en s'embrassant bien à l'autre jour de l'An (bis).

Voilà le Père Noël qui nous arrive¹⁰ (148)

C'est aux petits enfants que je m'adresse maintenant
Si vous voulez des présents tâchez d'être obéissants

Voilà l' Père Noël(e) qui nous arrive... (turlute)
Avec ses belles rennes et pis ses étrennes
Pour qu'il soit de bonne humeur, tâchez d' vous coucher d' bonne heure (bis)

On s'en va au magasin pour s'acheter un beau sapin
Et aussi des p'tites bébelles pour garnir l'arbre de Noël

Il faut bien se préparer pour r'cevoir la parenté
Des beaux beignes et pis des tartes pis un bon ragoût de pattes

Quand ça vient le temps des Fêtes on sait pas où s' mettre la tête
D' la visite ici et là faut se coucher su'l grabat

Après la messe de minuit les parents pis les amis
La table est préparée ils s'en viennent réveillonner

Après qu'on a bien mangé tout l' monde commence à chanter
D'autres qui dansent des cotillons qui font branler la maison

Après que Noël est passé on voudrait se reposer
Les enfants avec leurs bébelles qui nous crient dans les oreilles.

¹⁰ Il est charmant d'entendre ses enfants chanter et turluter particulièrement dans celle-ci.

Les vacances¹¹ (170)

Le temps des vacances est enfin arrivé
 On voit les enfants sont pleins de gaîté
 Su' l' bord de l'eau sont après s'amuser
 N'allez pas trop loin vous pouvez vous noyer

J' vous dis chers parents qu'on est tous contents
 Voilà les vacances qui sont arrivées
 On va rire et chanter on va bien s'amuser
 Pour tout oublier les fatigues de l'année

Dimanche passé j' suis allée ma baigner
 À la Rivière-des-Prairies il y a beaucoup de danger
 Et dans l' fond de l'eau y a d' la vitre de cassée
 J'ai l'orteil coupé et pis l'autre dérin'ché

Tout l' monde était là qui s' tordait de voir ça
 Personne a voulu v'nir pour me secourir
 Y avait un gros chien qui pataugeait dans l'eau
 J' l'ai pogné par la patte pis j'y ai embarqué su' l' dos

¹¹ La phrase A (couplet et harmonica) est inspirée de la jig irlandaise **Paddy whack** (phrase A). La phrase B (refrain), quant à elle, se base sur une autre jig irlandaise du nom de **Haste to the wedding** (phrase B), qui avait également servi de modèle pour la chanson **L'ouvrage aux Canadiens** (V. note du n° 45, phrase A). Dans les deux cas, nous retrouvons la même phrase musicale quasiment inchangée.

Au Québec, on retrouve plusieurs textes sur la mélodie du couplet dont celle-ci (*sic*) que plusieurs reconnaîtront :

« ...I went yesterday on the bord des États

With my porte-manteaux and my umbrella

Jumping the gros chars j'arrivai en r'tard

J'entre dans un drugstore pi j' m'allume un cigare »

« À travers la window j'ai voulu embrasser

Ma jeune fiancée but the train goes away

But the train goes away j' la verrai plus loin

J'embrasai la grosse vache qui watchait passer l' train... »

Su' l' bord de la grève le chien s'est mis à japper
 La peur m'a pris pis j' me suis sauvé
 Le chien enragé a couru après moi
 M'a pogné par la couette pis m' l'a tout arrachée

Rendue à la maison mon mari m'attendait
 Il voulait aller à la pêche au brochet
 Mais toute la veillée i' a pogné des ménés
 Moi ç'a bien mordu j'ai pogné d' la morue

Les enfants étaient là quand on est arrivés
 I' ont pris les ménés pis j' vous dis qu' sont sauvés
 Au parc Lafontaine i' ont été les porter
 Si vous voulez les voir ils sont après nager

C'est aux jeunes mamans que j' m'adresse maintenant :
 « Faites attention veillez sur vos enfants
 Espérant qu'à l'automne ils vont être reposés
 Car au mois de septembre les classes vont r'commencer. »

Sans travail¹² (172)

Depuis quelqu' temps c'est effrayant, on se plaint du gouvernement
On nous promet plus d' beurre que d' pain avec ça on n'avance à rien
Nos députés sont assemblés afin de pouvoir discuter
Alors au lieu de nous aider ils ne font que se chamailler

**Mais dans tout ça les plus affreux ce sont les chers p'tit malheureux
Pas d'argent pour les faire soigner on finit par les enterrer**

Turlute

Après pour se réconcilier ils s'en vont prendre un bon dîner
Tandis que nous, les travailleurs, on s' serre la ceinture d' temps en temps
Quand on se plaint à ces messieurs ils nous disent que ça va aller mieux
Que bientôt nous pourrons donner à nos enfants du pain manger

Quand on s' présente pour travailler dans les usines et les chantiers
Les Canadiens sont délaissés on n'engage que des étrangers
[Parce qu'on se donne] meilleur marché ils nous empêchent de travailler
Alors un jour on comprendra que nous souffrons pour ces gens-là

Mais i' ont fini de nous bourrer de belles promesses, nos députés
Que ça va pas si mal que ça moi je vous dis qu'au Canada
On voit nos braves Canadiens leurs pauvres enfants se meurent de faim
On en voit passer dans la rue un pied chaussé pis l'autre nu

Le pauvre père pour ménager d' la soupe aux pois s'en va manger
Heureusement qu'au Canada y a des gens qui s'occupent de ça
Rentre le soir fatigué d' chercher d' l'ouvrage toute la journée
À sa femme dit découragé : « Encore une fois j'ai rien trouvé. »

¹² Mme Bolduc, ayant perdu plusieurs enfants en bas âge, est très sensible à leurs conditions. Celle-ci, avec L'enfant volé, est la plus triste de ses compositions, et à mon avis, la plus belle.

Les cinq jumelles¹³ (174)

À Callender, Ontario, ils sont forts sur les jumeaux
Ça prend une bonne Canadienne pour avoir ça à la demi-douzaine

Ha ! Ha ! Ha ! Les gens du Canada marchent de l'avant comme de braves soldats !

Ça prend un cultivateur pour avoir autant d'ardeur
Et une mère bien décidée pour donner l' jour à cinq poupées

J'vous dis qu' dans cette famille-là d' la misère il n'y en a pas
La dépression s'est envolée quand les jumelles sont arrivées

Quand les fêtes ont commencé le Père Noël s'est découragé
I' a trouvé qu' dans une année la famille avait augmenté

J' veux parler(e) du docteur ça ce n'est pas un chômeur
Il travaille l' jour et la nuit pour avoir soin des petits

L'hôpital qu'il a construit est rempli de bons p'tits lits
Espérant qu' l'année prochaine viendra l'autre demi-douzaine

¹³ **Les cinq jumelles** est composée en l'honneur des jumelles Dionne nées le 28 mai 1934 à Callender, en Ontario. Un événement qui avait fait la manchette à l'époque.

Les deux phrases musicales proviennent de l'air folklorique américain **Little brown jug** (phrases A et B). Comme dans le cas de **Buffalo gals** (V. note n° 46, **La chanson du bavard**), nous retrouvons cet air aux États-Unis tant sous sa forme vocale qu'instrumentale. Charles A. Hall, dans son ouvrage *Hall's Fiddle Book*, en donne les paroles suivantes :

« ...Ha ! ha ! ha ! you and me
Little brown jug don't I love thee !
Ha ! ha ! ha ! you and me
Little brown jug don't I love thee ! »

On en retrouve une version aux archives de folklore de l'Université Laval dans la collection de É.-Z. Massicotte sous le titre **Les petites jumelles Dionne**, M^{me} Bolduc ajoute deux couplets qu'elle n'avait pas enregistrés :

« ...J' veux parler des cinq jumelles
Les petites sœurs Dionnelles
Émilie, Cécile, Yvonne
Marie et Anette Dionne

...Quand les fêtes ont commencé
Le Père Noël découragé
Son traîneau tellement chargé
Qu' prit deux heures pour le vider... »

Je souhaite à ses parents de vivre encore bien longtemps
Des bons Canadiens comme ça i' sont bien rares au Canada

Mais depuis qu' c'est arrivé les garçons veulent s' marier
Les jeunes filles les r'gardent d' travers elles disent : « Essaie pas d' m'avoir. »

S'il y a un garçon qui veut s' marier c'est à lui de se planter
« If you wish me in your arms come up and see me sometime. »

La Gaspésienne pure laine¹⁴ (176)

Oui ! tous les pays du monde étaient tous représentés
 Pour fêter ô joie profonde l'arrivée de Jacques Cartier
 La Gaspésie c'est mon pays et j'en suis fière je vous le dis (bis)

Les Gaspésiens j' vous assure font les choses avec honneur
 Les pêcheurs et leurs créatures ont prouvé qu'ils avaient du cœur
 Quand il s'agit du Canada les gens d' Gaspé sont un peu là
 Oui pour fêter le Canada les Gaspésiens sont un peu là

C'est ici que sur nos côtes Jacques Cartier planta la croix
 France ta langue est la nôtre on la parle comme autrefois
 Si je la chante à ma façon j' suis Gaspésienne et pi j'ai ça d' bon (bis)

Tout partout dans nos villages on reçoit l'hospitalité
 Il n'y a pas d' plus beau paysage que ce pays à chanter
 J' suis Gaspésienne mes bons amis et quand je suis loin je m'ennuie (bis)

L'on voit partout sur la grève les bateaux et les filets
 Et quand les pêcheurs s'en viennent on mange du bon poisson frais
 Mes bons amis j'en ai mangé comme vous voyez j'ai profité
 Mes bons amis j'en ai mangé comme vous voyez j' suis en bonne santé

Quand ils s'en vont à la d'rive vers les deux heures du matin
 Pour aller pêcher du squidd(e) pour la boëtte du lendemain
 Hé ! Youppe Youppe ! Hé ! Youppe mon gars ! ça mord-tu dans ces coins-là ?
 Hé ! Youppe Youppe ! Hé ! Youppe mon gars ! ça mord-tu ou ça mord pas ?

Dans les familles gaspésiennes des p'tits pêcheurs il y en a
 On a pas ça à la d'mi-douzaine mais deux à la fois ça finit là
 Mes bons amis je connais ça j'ai eu cinq filles et sept p'tits gars
 Et pour peupler le Canada, les Gaspésiennes sont un peu là¹⁵

¹⁴ Elle a composé les paroles en 1934, à l'occasion des fêtes du 400^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé. On retrouve sensiblement la même mélodie dans la chanson **Si tous les garçons du monde** dans l'ouvrage de Conrad Gauthier qui l'a lui-même endisquée en 1924 sur étiquette Victor n° 263175.

GAUTHIER, Conrad, Dans tous les cantons, Ed. Archambault, Montréal, 1963, p. 18.

¹⁵ Dans une autre version écrite sur un programme de spectacles elle reprend « Mes bons amis je connais ça, puis j'ai pas peur j' suis encore là » au lieu de « Et pour peupler le Canada, les Gaspésiennes sont un peu là. » À la fin, elle reprend « Ma Gaspésie et mes amours » au lieu du « vieux Québec. »

Partout l'on parle de la guerre mais il faut pas s'énervé
Car les fusils de nos grands-pères seront tous là pour tirer
Si Jacques Cartier avait su ça, i' s'rait resté au Canada (bis)

Mes amis, cette romance pour vous je l'ai composée
En mon cœur plein d'espérance sur le bord de l'eau salée
Chantons, chantons en ce beau jour, ma Gaspésie et mes amours
Chantons, chantons en ce beau jour, mon vieux Québec et mes amours.

La lune de miel¹⁶ (180)

Pour les hommes j'ai chanté toutes sortes de vérités
Mais mesdames depuis quelque temps vous changez c'est effrayant

Turlute

On voit passer dans la rue des jeunes femmes les jambes nues
Les ch'veux courts, des pantalons, on dirait des vrais garçons

Y en a qui sont pas gênées partout on les voit fumer
Y en a même qui fument la pipe pis y en a d'autres qui prennent une chique

Si l' père Adam avait su ça, i' aurait laissé le pommier là
Les hommes seraient plus contents si on les imitait pas tant

Quand on va en automobile et pis qu'ils manquent de gazoline
Les hommes nous font débarquer « S' t'es pas contente tu peux walker. »

Des permanents elles s' font donner cinq ou six fois par année
Bien vite on va les voir aller chez l' barbier pour s' faire raser

Quand un homme vient de s' marier, sa femme c'est plein d' qualités
Mais la lune de miel passée c'est rien qu' des défauts qu'elle a

Mais malgré tous ses défauts la femme y a rien de plus beau
Qu'elle soit laide ou une beauté les hommes peuvent jamais s'en passer.

¹⁶ Dans une précédente version, le titre était **Les filles d'aujourd'hui** et on retrouvait un couplet inédit :

« Les enfants dans l'ancien temps
On avait ça à la douzaine
Aujourd'hui pour en avoir un
Ça les force en bonguienne. »

La phrase A (couplet et harmonica) de cette chanson reprend la même phrase A que la chanson n° 54 **Chanson de la bourgeoisie**. Encore une fois, cette phrase s'inspire de la troisième partie du **Reel des cinq jumelles** (V. note du n° 15, **Reel comique**).

La phrase B (refrain) provient du **Reel Blanchette** (phrase A). (V. note n° 34, **Rouge carotte**) Mme Bolduc utilise ici la première phrase de ce reel, alors qu'elle en utilisait la seconde dans **Rouge carotte** et **Danse en souliers d' bœufs** (n° 56).

Arrête donc Mary¹⁷ (182)

Lui

- Dis-moi donc ma p'tite Mary qu'est-ce t' attends pour me marier ?
Depuis qu'on est fiancés j'arrête pas de soupirer

Elle

- Avant d' penser au mariage t' as besoin d' trouver d' l'ouvrage
Tant qu' tu seras pas engagé j' continuerai à chanter

Yoddle

- Pour l'amour je t'en supplie arrête-toi d' pousser des cris
C'est assez pour faire accroire qu'on est rendus à l'abattoir
- Si tu trouves qu' c'est achalant t'as rien qu'à saprer ton camp
J'étais tannée d' turluter c'est pour ça que j'ai changé
- T'as pas l'air à te douter qu' y a des voisins à côté
Si la police vient qu'à passer tu vas nous faire arrêter
- Pour une fois t'as bien parlé si ça pouvait arriver
D' la soupape on va en manger on l'aura à bon marché
- Là Mary t'es pas correct j'aime bien mieux l' secours direct
Si tu continues à crier je vas finir par me pousser
- Pas besoin d' décourager car je fais rien qu' commencer
Le premier jour de notre mariage je te souhaite beaucoup d' courage
- Je pense pas que ce jour-là t' auras l' temps d' crier comme ça
Pour fêter ce jour heureux m'as te boucher les deux yeux
- Mon p'tit homme commence pas à t'exciter [le plema]
Si tu lèves la main sur moi j' vas faire un strike avec toi
- Oublie pas ma p'tite Mary que l'homme a été créé
C'est nous qui sommes les plus forts et qu' la femme a toujours tort
- Si t'es fort tu vas l' prouver après qu'on sera mariés
Pour battre les jumelles tu sais t'as besoin de te planter.

¹⁷ Le rôle masculin est interprété par Jean Grimaldi. Dans celle-ci, comme dans **Les belles-mères** (n° 79), elle a troqué la turlute pour le « Yoddle ».

Les pompiers de St-Éloi¹⁸ (188)

J'ai chanté bien des chansons sur les vieilles filles et les garçons
 Mais ce que j'ai pas chanté c'est la chanson des pompiers
 Faut pas aller dans les grandes villes pour trouver les plus habiles
 N'allez pas chercher bien loin allez donc à Saint-Éloi

Turlute

C'est quand l'alarme a sonné ils prennent pas l' temps de s'habiller
 Les culottes sont tout d' travers pis les boutons qui r'volent en l'air
 Quand ils montent dans les échelles, ils ont d' l'air des vraies sauterelles
 Il faut voir s'ils ont d' l'air fin quand ils ont la hose en main

Vous prenez dans les grandes villes les pompiers ont des grosses machines
 Mais j' vous dis qu'à Saint-Éloi avec des siaux d'eau à la main
 Pas besoin d'échelle d' sauvetage pour montrer tout leur courage
 Les jeunes filles les r'gardent aller « Ah ! qu'i' sont-y fins nos pompiers. »

Je vous dis ces braves pompiers ils sont jamais fatigués
 Quand le feu est terminé ils sont prêts à r'commencer
 Celui qui conduit l'attelage devient l' capitaine d' sauvetage
 Comme ils sont tous bien mariés ils ont bien des p'tits pompiers

Un p'tit mot pour les habitants ce sont tous des braves gens
 Qui ont donné au Canada des docteurs des avocats
 Les mamans sont courageuses elles ont donné des religieuses
 Et aussi des bons curés qui font honneur à notre clergé.

¹⁸ La phrase A (couplet et harmonica) reprend une phrase musicale présentée précédemment dans les chansons **Les agents d'assurance** (n° 33 — phrase A) et **Jean-Baptiste Beaufouette** (n° 44 — phrase A), phrase qui proviendrait du **Reel du diamant bleu** (phrase A). (V. note du n° 33, **Les agents d'assurance**)

La phrase B (turlute) provient du **Reel de l'aveugle** (phrase A) popularisé, et très probablement composé, par le violoneux Joseph Allard, étiquette Victor n° 263723. Isidore Soucy en a présenté une version sous le nom de **Reel des aveugles**, Starr n° 15880.

ANNEXE 2

TEXTES DE CHANSONS DE GILLES VIGNEAULT

Cette annexe contient les textes des chansons de Gilles Vigneault dont nous avons tiré les extraits qui ont servi à notre analyse. Les titres des chansons y sont suivis, entre parenthèses, du numéro de la page où ils se trouvent dans *Tenir paroles*¹. Nous avons aussi ajouté, en notes de bas de page, des commentaires d'ordre musical rédigés par Gaston Rochon, musicien attitré de Gilles Vigneault de 1960 à 1978. Ces notes sont suivies, entre parenthèses, du numéro de la page de référence dans l'ouvrage de Gaston Rochon².

¹ Gilles Vigneault, *Tenir paroles*, (Volumes I et II), Montréal, Les Nouvelles Éditions de l'Arc, 1983, 568 p.

² Gaston Rochon, *Processus compositionnel. Genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*, Ph.D. (Université de Göteborgs en Suède), 1992, 608 p.

Le petit bonhomme³ (56)

J'ai connu un p'tit bonhomme
 Tout nu-tête et tout nu-pieds
 Qui chargeait des pépins d' pommes
 Dans un grand bateau d' papier
 Et souque et hisse et hisse et ho !

Il m'a parlé d'abordage
 De tempête et de danger
 Mais en parlant de naufrage
 Il continuait de charger
 Et souque et hisse et hisse et ho !

M'a conté ce qu'est la guerre
 M'a parlé d'un tendre amour
 Dont il ne reste plus guère
 Que des mots de troubadour
 Et souque et hisse et hisse et ho !

Quand il m'a parlé des hommes
 C'est qu'il en pensait ceci
 Ils ont toutes mangé les pommes
 Les pomm's les pommiers aussi
 Et souque et hisse et hisse et ho !

Je m'en vais en nouveau monde
 Tout est à recommencer
 Paraît que la terre est ronde
 Je veux savoir comme c'est
 Et souque et hisse et hisse et ho !

Quand j'ai parlé de ma peine
 Il m'a dit : Moi j'ai pas l' temps
 Quand on est un capitaine
 On est bien trop important
 Et souque et hisse et hisse et ho !

Et j'ai compris l'atlantique
 Sur un peu d'asphalte cuit
 Où ce cargo fantastique

³ Dans la veine Charles Trenet, cette chanson a tout d'une chanson française par sa thématique, sa forme, sa mélodie et son harmonie. À titre d'exemple, je cite de cet auteur-compositeur : *Le jardin extraordinaire*. (Volume I, p. 28)

Partait pour de grands pays
Et souque et hisse et hisse et ho !

J'ai connu un p'tit bonhomme
Tout nu-cœur et tout nu-mains
Qui disait à tous les hommes
Le chemin du lendemain

Et souque et hisse et hisse et ho !

Le calendrier (188)

J'ai toujours en tête une image
En souvenir colorié
Qui faisait la dernière page
D'un très lointain calendrier
C'était chez moi dans la cuisine
Très loin de monsieur Picasso
Elle avait l'air de ma cousine
Et se mirait dans le ruisseau

Dans un lointain crépusculaire
Une maison vieille dormait
Entre des arbres séculaires
Et très haut très loin le sommet
D'une montagne énorme et rose
Et dont les neiges m'intriguaient
En bas c'était le mois des roses
Et ça sentait bon le muguet

J'avais cinq ans, des nostalgies
Pas de livres peu de jouets
Et trouvais partout la magie
Tout était laine à mon rouet
Or aux derniers jours de décembre
Vint un nouveau calendrier
Et je réclamai pour ma chambre
Mon Sésame familial

J'ai reçu depuis mille choses
Mais je n'ai jamais rien reçu
De mieux que ce mensonge rose
Qui ne m'aura jamais déçu
Demain quand vous ferez le geste
Qui jette au loin de dernier mois
Demandez-vous ce qu'il vous reste
Des calendriers d'autrefois

Quand on sautait dans les images
Quand on entrait dans les maisons
Quand on inventait le voyage
Par un caillou par un glaçon
Si je retrouve le passage
Secret vers l'ancienne saison
Cherche-moi dans le paysage

Je marcherai vers l'horizon

La marche du président (296)

Le président s'en va chassant
 Un champ trop grand
 Un soleil trop blanc
 Trop haut le vent
 Trop tôt un enfant
 Qui s'amuse avec son mal de dents
 Joue avec son œil pour voir dedans
 Et croque du sable avec ses yeux
 Devant le ciment silencieux

Derrière chez nous y a t-un étang

Le président
 S'en va tuer le temps
 Avec son grand
 Vautour d'argent
 Qui voit tout venir du haut du vent
 L'enfant voit venir le président
 Il remet ses yeux dans son ballon
 Fait semblant de trouver le temps long

Visa le temps tua le vent

Monsieur l'enfant
 Ton nom et ton rang
 Pour tes sept ans
 Te voilà grand
 L'enfant voit venir le président
 Qui veut lui voler son cerf-volant
 Le vautour s'en va tourner plus haut
 Cet enfant leur a tourné le dos

Le mauvais temps est sur l'étang

Monsieur l'enfant
 Parlez un instant
 Au président
 Qui perd son temps
 Qui es-tu du haut de tes sept ans
 L'enfant dit : Je suis le président
 Même si je n'ai pas de vautour
 À me suivre et me tourner autour
 Le vautour demande c'est pour quand

Pour demain ou bien dans quarante ans
 L'enfant dit : Demandez-le au vent
 Le vent dit : L'enfant est président
 C'est charmant et surtout plein d'humour
 Dit le président à son vautour
 Ce petit a bien de l'avenir
 Mais l'enfant le voit toujours venir
 Dites-moi Monsieur l'enfant rêvant
 Quels seront vos premiers règlements
 L'enfant dit : J'abolirai d'abord
 L'extraction de l'argent et de l'or
 Et tout l'or et tout l'argent du temps
 Serviront à votre monument
 Construction de votre régiment
 Entouré de fer et de ciment

J'abolirai le gouvernement
 Avec le métier de président
 Je ferai chanter les réacteurs
 En accord avec le malaxeur
 Je mettrai sous votre monument
 L'arsenal avec les armements
 Je ne garderai que les couteaux
 Et puis je vous tournerai le dos

Par dessous l'aile il perd son temps
 Le président dit à son vautour
 Chacun son tour de perdre son sang
 Va faire un tour au bout de mon champ
 Un ballon qui crève sur l'étang
 Et qui parle avec un cerf-volant
 Le soleil se couche l'œil en sang
 La lune a l'air d'un ballon blanc

Trois dames s'en vont les ramassant

Le voyageur sédentaire⁴ (326)

Le voyageur se dit souvent
 Où donc est celle qui m'attend
 Le voyageur se dit souvent
 Où donc est celle qui m'attend
 Est-elle en fête ou en prière
 Elle est enfermée au couvent
 Où je l'ai mise en mes manières
 Le voyageur ne parle guère
 Le voyageur ne parle pas

Le voyageur se dit souvent
 Que laisserai-je à mes enfants
 Le voyageur se dit souvent
 Que laisserai-je à mes enfants
 L'amour d'aimer le goût de faire
 Un œil tourné vers le dedans
 Et la parole de mon père
 Le voyageur ne lègue guère
 Le voyageur ne lègue pas

Le voyageur se dit aussi
 Me faut écrire à mes amis
 Le voyageur se dit aussi
 Me faut écrire à mes amis
 Comment s'écrit le mot : Repère
 Je brûle aux flammes de mon cri
 Des lettres que je n'envoie guère
 Le voyageur n'en écrit guère
 Le voyageur n'en écrit pas

Le voyageur se dit encor
 Un jour j'aurai trouvé de l'Or
 Le voyageur se dit encor
 Un jour j'aurai trouvé de l'Or
 Viendrai vous conter ma misère
 Au dos du voyageur la mort
 Est une vieille passagère
 Le voyageur ne revient guère
 Le voyageur ne revient pas

⁴ L'influence pop-rock est surtout présente par le style d'accompagnement *funk* que nous fait entendre l'enregistrement sonore. (Volume 1, p 40)

Le voyageur se dit parfois
Arriverai-je un jour chez-moi
Le voyageur se dit parfois
Arriverai-je un jour chez moi
Mon âme est-elle planétaire
Il n'est jour semaine ni mois
Qui ne me fasse sédentaire
Le voyageur ne s'en va guère
Le voyageur ne s'en va pas

La tite toune⁵ (334)

Il pleut sur des jouets rouillés
 L'intérieur des enfants brûle
 Le néon fait des majuscules
 En trois couleurs pour bafouiller

Le ciel est un grand dépotoir
 D'où tombe un parfum de latrine
 Les mannequins de la vitrine
 Se font l'amour sans désespoir

L'Ordinateur occidental
 Chante les facteurs qui lui manquent
 L'Or dort dans l'estomac des banques
 La Guerre bâtit l'hôpital

Un touriste au béret vert-sang
 Mange des gâteaux en Espagne
 Et sa Lune qui l'accompagne
 S'exerce à vendre des croissants

Soyez sensible au goût du temps
 Et possédez votre androïde
 Faites plus belle et plus solide
 Et retrouvez vos soixante ans

Le cœur de l'homme a du retard
 Déjà la Mécanique pleure
 Un coucou qui m'a donné l'Heure
 Sonne encor le quart du dollar

Un doux et pâle adolescent
 Dans sa fumée asiatique
 Pose un pomme de plastique
 Au bout d'un bonze incandescent

La Faim donne des réceptions
 La Soif dispose de la pluie
 Et de poubelles qu'on oublie

⁵ L'introduction jouée par le violon et qui est reprise avant chaque couplet ainsi que l'accompagnement de l'orchestre constituaient la trame sonore de cette chanson empruntée au reel. La mélodie chantée qui se déploie au-dessus de ce reel, si elle était accompagnée différemment, serait comme une quelconque chanson française. (Volume I, p. 40)

FUSENT des PAINS et des poissons.

Un enfant⁶ (346)

Un enfant promène sur la Ville
 Ses ailes
 Fragiles
 Un enfant veut trouver dans ta Ville
 De l'Herbe, de l'Air et de l'Eau

Il veut mettre les trottoirs en marche
 Les trottoirs et tous les escaliers
 Il reste des pas dans tes souliers
 Il veut inventer
 La Nouvelle Arche D'Alliance
 De l'Intelligence
 Et de l'Instinct
 Vienne ce matin...
 Vienne ce matin de mai
 Et la Parfaite Procession
 Sans drapeau sans hymne sans roi
 Avec le Loup et Le Dauphin
 Et l'Aigle et l'Homme
 Sous les arbres refoliés
 Sous le silence harmonieux
 Des Naissances
 Des Connaissances
 Et des Reconnaissances du temps trouvé

Un enfant apporte dans ta Ville
 Ses ailes
 Ses Iles
 Un enfant vient chercher dans ta Ville
 De l'Âme de l'Air et de l'Eau

Un enfant de neuf ans qui m'écoute
 Un enfant de neuf ans qui m'entend
 Ce savant de neuf ans que j'attends
 Ce savant que les savants redoutent
 Mettra l'Homme
 En tête de l'Homme

⁶ Les inflexions tortueuses de la mélodie du refrain ne m'empêchent pas d'y trouver les empreintes de la chanson française. Le couplet, au relatif mineur harmonique pendant deux mesures, emprunte ensuite au dorien son do dièse pour traverser diverses tonalités d'une façon acrobatique avant de se reposer au retour du dorien. Les huit dernières mesures sont constituées d'arabesques étonnantes avant la reprise du refrain. (Volume I, p. 41)

Il nous attend
Au devant du vent
Viens cet enfant du vent
Qui saura dévisser la Peur
Et nous désossera la Mort
Ayant d'abord désamorcé
Cette planète
De Femme et de Terre alliés
Le voici cherchant dans nos yeux
Sa Naissance
Sa Connaissance
Et la Reconnaissance du temps perdu...

Un enfant veut inventer la Ville
Nouvelle
Tranquille
Un enfant vient d'enfanter la Ville
De l'Homme de l'Air et de l'Eau

Les cerfs-volants⁷ (348)

Tous les cerfs-volants se ressemblent
 C'est toujours un enfant qui tient le bout du fil
 Et sa main tremble sa main tremble
 On ne sait plus
 Lequel est prisonnier de l'autre au vent subtil

Plus haut que l'oiseau le plus fier
 Tous les cerfs-volants soie ou fer se ressemblent

Tous les avions se ressemblent
 C'est toujours cet enfant qui déroule son fil
 Et le cœur tremble et le cœur tremble
 On ne sait plus
 Lequel est cavalier et l'autre au ciel subtil

Plus haut que le froid et que l'Air
 Tous les cerfs-volants découverts se ressemblent

Tous les astronefs se ressemblent
 C'est toujours cet enfant qui pend au bout du fil
 Et son pied tremble son œil tremble
 On ne sait plus
 Lequel veut s'exiler de l'autre au temps subtil

Plus haut que l'oiseau le plus fier
 Tous les cerfs-volants que je perds te ressemblent

⁷ Cette mélodie descriptive se moule aux mouvements des objets volants dont il est question ici. La saveur phrygienne du début de la mélodie n'est qu'un encart au genre chanson française auquel appartient cette chanson. (Volume I, p. 41)

Les amours les travaux⁸ (484)

Les amours les travaux
Même le chant d'un oiseau
Ton cœur, mes mots
Font tourner le monde

Une saison pour semer
Une saison pour attendre
Les automnes les plus tendres
Ont pris source au mois de mai

Les amours, les travaux
Même le chant d'un oiseau
Ton cœur, mes mots
Font tourner le monde

Je cherchais pour mes enfants
De quoi se faire une ronde
Et faire tourner le monde
Sans contrarier le vent

Les amours, les travaux
Même le chant d'un oiseau
Ton cœur, mes mots
Font tourner le monde

J'ai trouvé dans un berceau
Les seuls propos qui promettent
Et l'espoir de ma planète
Dans les rives d'un ruisseau

Les amours, les travaux
Même le chant d'un oiseau
Ton cœur, mes mots
Font tourner le monde

Nous aurons fait quelques fois
Chanson de nos voix multiples
J'étais donc votre disciple
Ma vois, c'était votre voix

⁸ Cette chanson ainsi que celles qui vont suivre, datant des années 1979 et suivantes, ne comporteront pas de notes de Gaston Rochon. Celui-ci ayant mis fin à sa collaboration officielle avec Gilles Vigneault en 1978.

Les amours, les travaux
Même le chant d'un oiseau
Ton cœur, mes mots
Font tourner le monde

L'enfant et l'eau⁹ (498)

Un enfant qui cherchait ses mots
 Entre vie et voyage
 A trouvé dans le mot nuage
 Le secret de la neige et de l'eau

C'est un enfant qui trouvera
 Les mots qui vont sauver le monde
 Regardez-les faire leur ronde
 Avec l'air de n'être pas là
 Il arrive à l'hôtel de ville
 Il faudra bien le recevoir
 Il n'est pas venu pour vous voir
 Ni pour jouer l'enfant docile

Un enfant qui cherchait ses mots
 Entre vie et voyage
 A trouvé dans le mot nuage
 Le secret de la neige et de l'eau

S'il ne s'est pas montré plus tôt
 C'est qu'il est pris par sa ruelle
 Sa parole sera cruelle
 À démêler le vrai du faux
 Ne préparez pas de tartines
 Il n'est pas venu pour nocer
 Il est là pour vous dénoncer
 Ne préparez pas de comptines

Un enfant qui cherchait ses mots
 Entre vie et orage
 A trouvé dans le mot nuage
 Le secret de la neige et de l'eau

Peut-être est-il déjà venu
 Pour déceler vos négligences
 Sous son œil brûlant d'exigence
 Vous vous retrouverez tous nus
 Casseurs de lacs tueurs de fleuves
 Il vous connaît préparez-vous
 À boire de votre mazout

⁹ À la lumière de nos connaissances actuelles, cette chanson est la dernière que Gilles Vigneault ait interprétée sur une musique de Gaston Rochon. Elle fut écrite en 1981.

Quand les rivières seront veuves
Un enfant qui cherchait ses mots
Entre vie et voyage
A trouvé dans le mot nuage
Le secret de la neige et de l'eau

Ne cherchez pas le sauf-conduit
Ne cherchez pas l'échappatoire
C'est de votre eau qu'il faudra boire
Quand vous aurez détruit le puits
Il descendra jusqu'en votre âme
Vous aider à vous démasquer
Il ne faut pas vous offusquer
Quand il vous dira : Je suis femme !

Un enfant qui cherchait ses mots
Entre vie et voyage
A trouvé dans le mot nuage
Le secret de la neige et de l'eau

Cette enfant qui cherchait de l'eau
Entre ville et village
Puisera dans votre visage
Une perle... une rose... un oiseau

Le grand cerf-volant (519)

Un jour je ferai mon grand cerf-volant
 Un côté rouge un côté blanc
 Un jour je ferai mon grand cerf-volant
 Un côté rouge un côté blanc ... un côté tendre
 J'y ferai monter vos cent mille enfants ... ils vont m'entendre
 Je les vois venir du soleil levant

Puis j'attellerai les chevaux du vent
 Un cheval rouge un cheval blanc
 Puis j'attellerai les chevaux du vent
 Un cheval rouge un cheval blanc ... un cheval pie
 C'est pour aller voir tous les océans ... s'ils sont en vie
 Si les océans sont toujours vivants

Par-dessus les bois, par-dessus les champs
 Un oiseau rouge un oiseau blanc
 Par-dessus les bois, par-dessus les champs
 Un oiseau rouge un oiseau blanc ... un oiseau-lyre
 Il nous mènera chez le Mal méchant ... pour le détruire
 Bombe de silence et couteau d'argent

Nous mettrons le Mal à feu et à sang
 Un soleil rouge un soleil blanc
 Nous mettrons le Mal à feu et à sang
 Un soleil rouge un soleil blanc ... un soleil sombre
 Un nuage monte, un autre descend ... un jour sans ombre
 Puis nous raserons la ville en passant

Quand nous reviendrons le cœur triomphant
 Un côté rouge un côté blanc
 Quand nous reviendrons le cœur triomphant
 Un côté rouge un côté blanc ... un côté Homme
 Alors vous direz : Ce sont nos enfants ... Quel est cet homme
 Qui les a menés loin de leurs parents

Je remonterai sur mon cerf-volant
 Un matin rouge un matin blanc
 Je remonterai sur mon cerf-volant
 Un matin rouge un matin blanc ... un matin blême
 Et vous laisserai vos cent mille enfants ... chargés d'eux-mêmes
 Pour jeter les dés dans la main du temps

Les trois danses (538)

REFRAIN :

C'est heureux que les enfants
 Se dépensent dans la Danse
 Imaginez qu'ils commencent
 À regarder les plus grands
 Laissons mesurer le Temps
 De leur danse la plus belle
 Les danses qui les appellent
 Sont des danses de parents

Faut garder le pas du Temps
 Vous prenez ma tante Ursule
 Qui refuse la pilule
 À sa fille de quinze ans
 On avait du règlement
 On commençait pas si jeune
 Mais c'est justement ce jeûne
 Qui lui fit quatorze enfants

C'est trop tôt ... c'était trop tard
 On n'apprend pas la mesure
 À l'usage ou à l'usure
 Sous la battue du hasard
 Bonsoir amusez-vous bien
 Laissez-nous la porte ouverte
 Si les pommes sont trop vertes
 C'est un peu qu'on s'en souvient

La musique à rendre sourd
 L'âme et le corps en alerte
 C'est chacun sa découverte
 À la danse de l'Amour

C'est heureux que les enfants
 Se dépensent dans la Danse
 Imaginez qu'ils commencent
 À regarder les plus grands
 Laissons mesurer le Temps
 De leur danse la plus belle
 Les danses qui les appellent
 Sont des danses de parents

La musique du Pouvoir
 Qui fit marcher père et mère
 Attend d'autres partenaires
 Il est temps de nous asseoir
 Il ne serait pas trop tôt
 Pour remettre nos atomes
 Dans les mains d'un agronome
 Qui n'est pas dans la photo

Le vieux Paul est paysan
 Tit-Pit travaille à l'usine
 Rita sort de sa cuisine
 Prétendument pour l'argent
 L'oncle Hervé gueule partout
 Mon Jean-Guy s'en vient ministre
 Ma tante Ursule enregistre
 Les chansons de sa Loulou

On peut changer le décor
 Mais jamais les personnages
 Leurs premiers pas les engagent
 Dans la danse de la Mort

C'est heureux que les enfants
 Se dépensent dans la Danse
 Imaginez qu'ils commencent
 À regarder les plus grands
 Laissons mesurer le Temps
 De leur danse la plus belle
 Les danses qui les appellent
 Sont des danses de parents

Pour devenir un chômeur
 Aujourd'hui faut des diplômes
 Mais dans le cerveau qui chôme
 On fait pas pousser des fleurs
 Je connais un étudiant
 Qui s'est fait couper les vivres
 Pour avoir lu trop de livres
 Qui ne parlaient pas d'argent

Son papa mon oncle Hervé
 « Je me suis bâti moi-même »
 Ça se voit, dit le problème ...
 Tu commenc's à m'énervé
 On est tout seul dans sa peau

Et chacun dans sa chimère
Entre le fils et le père
On a changé de drapeau

La richesse est dans les gens
Qui perd gagne est dans la ronde
On ne manque pas de monde
Pour la danse de l'argent

C'est heureux que les enfants
Se dépensent dans la Danse
Imaginez qu'ils commencent
À regarder les plus grands
Laissons mesurer le Temps
De leur danse la plus belle
Les danses qui les appellent
Sont des danses de parents

Chacun donne à ses souliers
Sa musique et sa cadence
C'est la seule compétence
À se mettre dans les pieds

Avec un bout de bois (544)

Avec un bout de bois
Et deux bouts de ficelles
Trois clous
Quatre coups
De marteau sur les doigts
Cinq jurons six gros mots
Sept œillets de bottines
Pour les œillets de voile
Huit heures
Hisse et Ho
Neuf ans c'est le bel âge
Pour être maître à bord

C'est le premier bateau

C'était sur les galets
Au bord de l'eau
Fallait bien l'attacher
Pour le vent du nord-est
Qui pouvait l'emporter

Et la vie se vivait

Avec un long regard
Et deux noms sur l'écorce
Trois cœurs
Quatre flèches
Je t'emmène demain
Cinq détours six chemins
Sept billes mes plus belles
Je les gardais pour toi
Huit août
Cheveux fous
Neuf ans c'est le bel âge
Pour être un cavalier

C'est le premier amour

C'était dans les brûlés
Dans les bleuets
Nous avons mangé
Faudrait s'en retourner
Avant la nuit tombée

Et la vie se vivait

Avec un mot de trop
 Et deux jours de silence
 Trois fois
 Quatre fois
 Personne au rendez-vous
 Cinq soupirs et six larmes
 Sept noms sur le même arbre
 Elle ne viendra pas
 Huit heures
 C'est trop tard
 Neuf ans c'est le bel âge
 Pour être malheureux

C'est le premier chagrin
 C'était la fin de l'été
 Sur le coteau
 C'est demain la rentrée
 Et je la reverrai
 Je la regarderai

Et la vie se vivait

Avec un long regard
 Deux mots dans son oreille
 Trois jours
 Quatre nuits
 Sans se quitter de l'œil
 Cinq départs, six retours
 Sept noms déjà choisis
 Ta chambre est déjà prête
 Huit heures
 Viens nous voir
 Neuf mois c'est le bel âge
 Pour changer d'univers

C'est le premier enfant
 C'était et c'est encor
 Le seul espoir
 C'est toujours le premier
 Il sera amoureux
 Quelques fois malheureux

Il fera des bateaux

Avec un bout de bois
et deux bouts de ficelles...

ANNEXE 3

LA PRESSE, MARDI 7 OCTOBRE 1930¹

UNE SOIRÉE DE VILLAGE CHEZ EUSÈBE LANCTOT

Un nombreux public a vécu toute une épopée, celle de la terre, au Monument National hier soir.

La comédie « Les Feux follets » d'Ach. de Trémaudan a su garder une salle comble jusqu'après minuit, alors que le rideau se leva sur le dernier acte. Pas un seul auditeur ne partit avant la fin. C'est dire que M. Conrad Gauthier a enregistré là un de ses meilleurs succès.

Le tableau de folklore canadien précédant la comédie dura plus de deux heures. Il aurait pu durer tout un jour que les spectateurs auraient continué à manifester leur joie.

Que dire des interprètes. Ils ne veulent pas de félicitations banales, de vieux clichés. Tous ont été épatants, c'est le mot.

Onèsyphore Lacolline (Conrad Gauthier), vieux garçon, est bien chez lui dans la cour qu'il fait à Philitée Belhumeur, vieille fille (Albertine Martin). La catherinette enragée mange quinze pommes durant la soirée. Symptôme fatal de mariage et

aussi, dans le dernier acte, Onèsyphore Lacolline s'achète un attelage en prévision de courses matrimoniales à l'encan de son ami, Eusèbe Lanctot (Paul Guèvremont), cultivateur, obligé de quitter sa terre à cause d'un fils, Hector (Charles Landry), que la hantise des « États » a volé au sol natal. Disons ici, sans vouloir froisser l'auteur, que l'encanteur, il y a 35 ans, n'était pas chez nous le juif Jacob mais un bon cordonnier du village.

Eugénie Lanctot, femme d'Eusèbe (Marie-Anne Potvin), fait une maman admirable, pardi. Et sa diction parfaite rappelle Mme de Sévigny, revenue sur ses terres pour aider à l'engergement du blé nouveau.

Son amie, Mélanie Letienne, femme d'Octave Letienne, paralytique impotent (Lorenzo Baribeau) est tout aussi gentille que sa voisine. Et Mlle Louisa Clermont jette du bonheur et sur son foyer et dans les yeux de son pauvre époux pour ne pas mentionner les yeux de tout un auditoire.

¹ David Lonergan, *La Bolduc. La vie de Mary Travers*, Bic, Isaac-Dion, 1992, p. 57-58.

Léontine Durant (Jeannette Teasdale) devait pousser son loquet aussitôt sa classe envolée, dans le rang du huitième. Aussi c'est avec une surprise qu'elle lut, dans le pignon de la mansarde Lanctot, au matin de la débâcle : « Vente aux enchères ». Au hameau, il y a 35 ans, chacun pouvait lire : « Encan public ».

Mathilde Lanctot (Mme Édouard Bolduc), la plus jolie fille du chemin du Roy, épouse Gérard Poulin (Oscar Laparé). Dès le deuxième acte, elle a donné un poupon à sa province. Elle fera comme ses amies et saura bien trouver 14 marmots, pour l'agrément de son Gérard. Ce dernier a été inimité et inimitable, surtout lorsqu'il offre son mouchoir rouge à Mathilde qui revient s'asseoir après avoir chanté : « Y'a longtemps que je couche par terre, j'vas coucher dans mon lit à soir ».

Le docteur L'Heureux (Alfred Amirault) n'a rien qu'un défaut. Ses apparitions sur la scène ont été trop rares et trop courtes, avec le beau talent qu'il possède.

M. Hector Charland fait un très joli abbé Moreau. Mais avec sa soutane trop neuve, ayant tous ses boutons, pour un curé de village qui aide ses colons à faire de la terre neuve.

Les chants du terroir, les gigue se sont succédés aux appels de violons, accordéons et « ruine-babines ». Jamais un public n'a paru si heureux d'une joie saine et bruyante.

N'allons pas oublier Jeanne, fille de Letienne (Stella Charron). Une petite brune qui sait bien refaire la cravate d'Hector et chante admirablement bien. Il est cependant douteux que sa grand-mère ait porté les salopettes des fermières de guerre, comme elle le fit aux derniers actes.

Somme toute, le spectacle a une magnifique morale : garder nos fils et nos filles sur la terre au lieu qu'ils aillent se perdre dans les fournaies des villes américaines.

Un regret. De si charmantes soirées du bon vieux temps sont trop rares à Montréal.

Elles font tellement de bien.